

# ***Bartók Béla Kelet és Nyugat között***

A nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem  
nemzetközi zenetudományi konferencia előadásai

## ***Béla Bartók between East and West***

Studies Presented at the International Musicology Conference  
from Oradea, Partium Christian University



Presa Universitară Clujeană /  
Cluj University Press

# *Bartók Béla Kelet és Nyugat között*

A nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetem  
nemzetközi zenetudományi konferencia előadásai

## *Béla Bartók between East and West*

Studies Presented at the International Musicology Conference  
from Oradea, Partium Christian University

Szerkesztette / Edited by: Csákány Csilla

Presă Universitară Clujeană

2016

*Scientific reviewers:*

**István Angi, PhD, Univ. Prof. at "Gheorghe Dima" Music Academy, Cluj Napoca**

**János Kristófi, PhD, Lect. at Partium Christian University, Oradea**

**ISBN 978-973-595-990-6**

**Copyright © 2016, by the authors.**

**Universitatea Babeş-Bolyai  
Presa Universitară Clujeană  
Director: Codruța Săcelean  
Str. Hasdeu nr. 51  
400371 Cluj-Napoca, România  
Tel./Fax: (+40)-264-597.401  
E-mail: [editura@editura.ubbcluj.ro](mailto:editura@editura.ubbcluj.ro)  
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**

## Tartalom

### BOROS-KONRÁD ERZSÉBET

<i>A Kékszakállú herceg vára</i> szereplőinek zenei párbeszéde .....	4
Musical Dialogue between the Characters in <i>Castle of Bluebeard</i>	

### FODOR ATTILA

<i>A csodálatos mandarin</i> Kelet-Nyugat olvasatai .....	18
The East West Readings of <i>The Miraculous Mandarin</i>	

### BRUGÓS ANIKÓ

Bartók Béla 27 <i>Egyneműkar</i> szövegforrásai nyomában.....	30
In the Footstep of Lyrical Sources in Béla Bartók's <i>Twenty-Seven Choruses</i>	

### MACZELKA NOÉMI

Bartók Mozart játéka és instruktív kiadványai.....	42
Béla Bartók as a Performer of Mozart's Works and His Publications for Young Pianists	

### HORVÁTH BÁLINT

„...hogyan vette nőül nővérét, a holdat a nap...” – A kolinda Kurtág György életművében .....	49
„...how the Sun married his sister, the Moon...” – The Colinda in György Kurtág's Œuvre	

### LUMINIȚA GOREA

Bartók-Enescu. Izvoare de spiritualitate în itinerarul profesional .....	57
Bartók-Enescu. Streams of Spirituality in the Professional Itinerary	

### VÁGNER SZABÓ JÁNOS

Bartók Béla papucsja Erdélyben maradt .....	65
Béla Bartók's Slippers Were Left in Transylvania	

### DOMBI JÓZSEFNÉ DR. KEMÉNY ERZSÉBET

Bartók Béla a zongoraművész és szegedi koncertjei.....	72
Béla Bartók the Pianist and His Concerts in Szeged	

### SZIKLAVÁRI KÁROLY

Az első szintézis a Bartók-életműben: a <i>Kossuth szimfóniai költemény</i> .....	81
The First Synthesis within the Bartók-Œuvre: the <i>Kossuth Symphonic Poem</i>	

### VÁSZKA ANIKÓ

Bartók és a Zeneakadémia .....	92
Bartók and the Academy of Music	

### LÁSZLÓFFY ZSOLT

Széljegyzetek egy kritikai életrajz margójára .....	101
Notes on a Critical Biography	

***A Kékszakállú herceg vára szereplőinek zenei párbeszéde***

***Musical Dialogue between the Characters in Castle of Bluebeard***

*Kulcsszavak:* szimbolizmus, pentatónia, harmónia, szereplők közötti zenei párbeszéd, Bartók diatóniája/kromatizmusa

*Keywords:* symbolism, pentatony, harmony, musical dialogue between the characters, Bartók's diatony/cromaticism

Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című operája különös jelentőséggel bír úgy a zeneirodalomban, amint a bartóki életműben. Lendvai Ernő szavaival élve, „amit «abszolút» zenéjében legfeljebb sejthetünk, azt a dramaturgia vagy szöveg itt tapintható közelségbe hozza: cselekmény és zene szervesen egymásra utalnak.”<sup>2</sup> Lendvai tanulmányai alapján a következőkben röviden összefoglaljuk Bartók zenei nyelvezetének legfontosabb jellemzőit.<sup>3</sup>

A népzene legmélyebb rétegéből merít, amikor aranymetszés-rendszerében a pentatónia legprimitívebb vonzásával él. A jellegzetes Bartók-akkordok ( $\alpha$  és származékai:  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta$ ,  $\epsilon$ ) egyszerű pentatonikus mozdulatokra vezethetők vissza, kromatikus technikájának legfőbb ismérve pedig, hogy az aranymetszés törvényszerűségeinek engedelmeskedik.

Hangrendszere a tonális zenén alapszik, hiszen a tengelyrendszer a funkciók kvart/kvint-vonzására, a párhuzamos dúr/moll-hangnemek rokonságára, a felhangkapcsolatokra, valamint a vezető-hangok szerepére vezethető vissza.

A francia impresszionizmus színakkordjainak hatására alakult ki harmonikus gondolkodásának jellegzetes dualizmusa, aranymetszés-rendszerének, a bartóki kromatikának és akusztikus (felhang) rendszerének, azaz diatóniájának kettős harmóniavilága. A két rendszer, a *c-d-e-fisz-g-a-b-c* akusztikus-skála és a 3:5:8 arányú *c-esz-f-asz* aranymetszés-hangsor csak együtt alkothat eszmei egységet és teljes világképet.

---

<sup>1</sup> Dr. Boros-Konrád Erzsébet egyetemi docens, Partiumi Keresztény Egyetem, Zeneművészeti Tanszék, konradkat13@yahoo.com.

<sup>2</sup> Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 15.

<sup>3</sup> I. m. 6-59 alapján.

Bartók tizenkétfokúsága a funkciós zene és a tizenkétfokúság irányából egyaránt megközelíthető, mivel a tengelyrendszerben a tonális elv és a distancia elv egyaránt megvalósul. Bartók kromatikus világában ugyanis a funkciós főhangok bővített hármas viszonyt alkotnak (egyenlőfokúan harmadolják a rendszert: *C, E, Asz*), melyek mindegyike a tritonussal ellentétben helyettesíthető (szimmetrikusan felezi: *C, Fisz*), az egyes funkciók pólusai pedig egy-egy szűkített négyes alaprajzára épülnek (a rendszer egyenlőfokú negyedelése, mint *C-Fisz* tonikai főtengety, ill. *A-Esz* tonikai melléktengety). A csak distancia-képletből is megalkotható tengelyrendszer tehát szerves folytatódása a tonális- és distancia-elv küzdelmének, és végül a kromatika tizenkét hangjának egyenlőségét eredményezi.

Bartók művészetének századunk zeneművészetében betöltött szerepét Lendvai így összegzi: „Aranyfészer-rendszere a *keleti* népzeneben, a pentatonikus gondolkodásmódban gyökerezik, akusztikus rendszerét pedig a *nyugati* harmonikus gondolkodásnak köszönheti. Bartók legnagyobb tette e két gondolkodásmód egységbe foglalása.”

### A szereplők zenei párbeszéde

Balázs Béla egyfelvonásosát (1910) Bartók Béla 1911-ben zenésítette meg (op. 11, bemutató Budapesti Operaház, 1918. V. 24.). Balázs a maga szövegét misztériumnak nevezi. „Az újdonság ebben a poézisben az *ősi* művészet megidézése az individualizmus jegyében. [...] Nincs *eseményre* szüksége, [...] mert a lét, két ember viszonya önmagában tragikus, anélkül hogy beavatkozna a *történet*: egy harmadik személy.”<sup>4</sup> Prológusa az emberi lélekben jelöli meg a dráma színterét. Bartók e prológus helyett négy soros, magyar népdalra emlékeztető hangszeres előjátékkal teremti meg operája balladaszerű atmoszféráját, és ez a dallam tér vissza keretként az opera utolsó ütemeiben. E kereten belül előjátékokra és hét jelenetre tagolódik az egyfelvonásos zenéje.

Az operának nincs hagyományos cselekménye, a mű egyetlen megszakítatlan párbeszéd. A magyar operatörténetben Bartók új utat nyitott azzal, hogy szorosan a magyar nyelv lejtéséhez szabta az énekszólamok deklamációját, sajátos, drámai énekstílust teremtve.

Az énekszólamok mögött és körül a zenekar érzékelteti a hangulatot, és valósággal lefesti az egyes ajtók mögött feltáruló látványt. A zenekar nyitott motívumcsoportjai mozdítják előre a mondanivalót, hol áttetszővé, hol sűrű tömbbé festve a jeleneteket. Innen a

---

<sup>4</sup> Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 95-96.

készítettség, hogy a két énekes szereplő mellé harmadikként a zenekart állítsam, amikor a zenei párbeszéd kifejező eszközeit, színeit és árnyalatait keresem.

A *Kékszakállú herceg vára* drámai-zenei felépítése kettős intonációjú: az egyik az embereket, érzelmeket ábrázolja, a másik a tárgyi világ szimbolikus, illusztratív rajza<sup>5</sup>.

Az emberek világában mindvégig elválnak egymástól a két hős hangja. A férfié, a mondák, elbeszélések hőséé a pentaton dallamok többsége; a szenvedély hajszoletta nőé a harmónia-felbontások dallamvilága, a kromatikus kifejezést, az egészhangú skála. A zenekart az ötfokú, ereszkedő dallamívek, ritmusváltások, hangköztágulás, az ostinato makacssága jellemzi (1. ábra).

1. ábra

Kékszakállú	Judit	Zenekar
*Pentaton dallamok *Parlando előadásmód *Biztos harmonikus megtámasztás: pl. <i>Megérkezünk!</i> – oktavlépés *Otthon van, az ajtók múltjának darabjai, a férfi sorsát teljesítik be	*Tritonusz-fordulatok *Harmónia-felbontások *Akusztikus akkord *Kromatika *Egészhangú skála *Szekvencia *Végig idegenben, úton van	*A mélyvonósok ötfokú, ereszkedő dallamívei *Harmóniai fordulatok és ritmusváltások *Ostinato

A mű legfőbb hangnemi axiómája a *fisz-moll* – *C-dúr* tonikai tengely ellenpólusainak a sötétséggel, ill. fénnel való azonosítása. Amint a *fisz* és *C* jelképpé kristályosul, ugyanúgy nyernek az egyes funkciók is jelképes értelmet (2. ábra).

2. ábra: a tengelyrendszer funkcióinak jelképrendszere

Negatív jelentést hordozó szubdomináns tengely	A jelképpé kristályosult tonikai tengely	Pozitív jelentésű domináns tengely
		* <i>E-G-B-Cisz</i> Domináns tengely * <i>c-e-g-h</i> hyperdur hangzat = pozitív jelentés: felemelkedés, hús és édes forrás
	* <i>fisz</i> – <i>C</i> Tonikai tengely * <i>la</i> – <i>do</i> pentatónia = sötétség – fény jelkép	
* <i>Asz-H-D-F</i> Szubdomináns tengely * <i>c-esz-g-h</i> hypermoll hangzat = negatív jelentés: forró láz, fájdalom, szenvedély		

<sup>5</sup> Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 36-85 alapján.

3. ábra

Zenekari bevezető	Expo- zíció	1. Kínzó- kamra	2. Fegyve -resház	3. Kincses- kamra	4. Virá- gосkert	5. Kékszakáll birodalma	6. Köny- nyek tava	7. Régi asszo- nyok	Epiló- gus
<i>fisz-la</i> <i>pentaton,</i> benne <i>A-do</i> <i>pentaton</i>   hyper- moll	<i>la</i> <i>pentaton/</i> <i>do</i> <i>pentaton</i> <i>dualitás</i>	<i>Fisz-do</i> <i>penta-</i> <i>ton</i>	<i>disz7</i>	<i>d-orgona-</i> pont <i>fisz-á-c-disz</i> felhangok- kal	<i>Esz-dúr</i>	<i>C-do</i> <i>Pentaton,</i> benne <i>la</i> <i>pentaton</i>  akusztikus/ hyperdur	<i>á-moll</i>       <i>asz-</i> <i>moll</i>	<i>c-moll</i>	<i>fisz-la</i> <i>penta-</i> <i>ton</i>

Az éjszaka-téma önmagában is tükrözi a *la* és *do* kettősségét, mert első sora *fisz-la* pentatónián, harmadik sora azonban a párhuzamos *A-do* pentatónián alapul; ugyanígy a *fény-téma C-do* pentatónia harmadik sora *la*-pentatóniára vált. A *la*-pentatónia Bartóknál az  $\alpha$  tengely-akkordika (*cisz-e-g-b-c-esz-fisz-a*) irányába fejlődik, és a hypermoll-akkord feszültségében tetőzik, míg a *do*-pentatónia *fi*- és *ta*-val kitöltve akusztikus, *ti* szeptimmal pedig hyperdur-akkorddá válik.

Bartók balladaszerű hangszeres előjátékának négy sora összefüggő dallá egészíti ki egymást: *la-mi-re-mi / la-so-mi-re / do-so-re-mi / re-do-so-la* (1. kottapélda). A dallamvégző *fisz*-t elvágja a tragédiát előrevetítő klarinét-motívum.

## 1. kottapélda

Andante J. 92

(Cord.) *sempre leg.  
pp misterioso*

**Piano**

Hört nun und seht; und geht es zu Ende, und hat es  
gefallen, so reget die Hände, ihr Herren und Damen.  
Semem pillás fűgőnye lent. Topolytint  
majd há lement, Urak, asszonyiagok.

Der Barde: Geigen beginnen, lasst das Sinnen.  
regős: Zene szól, a lángról, kezdődjön a jóték.

Ein Schloß, muß ich's nennen? Ihr solltet es kennen!  
Neh seht ihr es kaum, doch bald sollt ihr's hören....  
Rész vár, régi már az erdő, ki róla jár, Tik is hallgatnók.





Az expozíció három képe a szereplők, a vár és az ajtók bemutatása. Szembetűnő a két hang elválasztása a pentatónia és az akusztikus harmónia éles különbségével és egymás hangvételének átvétele: a lány a férfi pentaton dallamfordulataira hivatkozva leplezi belső idegenkedését, a férfi a lány világára hivatkozik, amikor átveszi Judit hangját. A zenekar harmóniai fordulatai és ritmusváltásai a két ember szembekerülését vetítik előre, ostinato-s, sorszerű témája az idő vaskerekét illusztrálja (4. ábra).

4. ábra

Kékszakállú	Judit	Zenekar
<p>G-akusztikus hangsorban mozog</p> <p>*Pentaton, parlando dallam</p> <p>*Hangismétlés, biztos harmonikus megtámasztás, oktavlépés: <i>Megérkeztünk!</i></p>	<p><i>disz-centrumú</i> aranymetszés-rendszerben mozog</p> <p>*Akusztikus harmónia-felbontás: <i>Megyek, megyek, Kékszakállú</i></p>	<p>*A nagybőgők és csellók ötfokú, ereszkedő dallamívei egészítik ki</p> <p>*A harmóniai fordulatok és ritmusváltások a két ember szembekerülését vetítik előre.</p>
<p>G-akusztikus hangsorban mozog</p> <p>*szólama parlando vagy ariózus-recitativ jellegű: <i>Íme lássad: ez a Kékszakállú vára!</i></p> <p>*A Judit hangjának reflexiója – asszociatív illusztráció: <i>Nem hallod a vészharangot, Anyád gyászba öltözködött</i></p>	<p>*A férfi pentaton fordulatainak reflexiói:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>A szoknyám akadt csak fel</i></li> <li>- <i>Ez a Kékszakállú vára</i></li> <li>- <i>Ki ezt látná, jaj, nem szólna</i></li> </ul> <p>*A dallamvonal szenvedélyes emelkedése, ill. elapadása jellemzi</p> <p>*Hangköztágulás</p>	<p>*Ostinato</p> <p>*Rövid, nyers, csattanó akkordok fokozzák az izgalmat.</p> <p>*Az oboa panaszos, rövid, táguló motívumai</p>
	<p>Az odaadás felindult kitörése: <i>Elhagytam az apám, anyám</i></p>	<p>*Pengetett, rögeszmésen ismétlődő zenekari akkordok</p> <p>Szabadon váltakozó ritmus</p>
<p>A férfi válaszai a Judit hangulatát tükrözik.</p>	<p>*Monoton, tompán recitáló éneke egy-egy hangot, beszédszerű fordulatot ismétel</p> <p>*A szöveg és dallam váratlan nőiessége a balladaszerű előjáték hangjára emlékeztet: <i>Ki ezt látná, jaj, nem szólna, Suttogó hír elhalkulna.</i></p> <p>*Harmónia-felbontások</p>	<p>*Ostinato, sorszerű téma: az idő vaskerekét illusztrálja.</p>

A nő akusztikus harmónia-felbontásainak reflexiója: <i>Ugye Judit, jobb volna most vőlegényed kastélyában</i>	<i>Sír a várad!</i> – tritonusz-fordulat	*Ostinato *Keserűen bűgő klarinét *Kürtök és oboák surlódó hangzata: vérszimbólum
Rövid kérdések: <i>Miért jöttél hozzám, Judit?</i>	*Folytonosan deklamál *Szerelmi téma *Gyötrő tritonusz-dallam	*A zenekar az előző motívumokat szövi tovább *A szólammozgás sűrűsödik *Egyre magasabb regiszter és egyre nagyobb hangerő
Szomorkás, sóhajszerű motívum: <i>Nem tiündököl az én váram</i>		*Angolkürt/klarinét elégikus, panaszos hangja *Ostinato-téma új alakja: diatonikus és egyben akusztikus
Pentaton válasz: <i>Hogy ne lásson bele senki!</i>	*Kíváncsiság: fel-felszűrő dallam *Egészhangú harmóniák	*Rövid, csattanó leütések *A hegedűk szenvedélyes éneke

Az expozíció során a sötétség-világosság kettőssége az akkord-típusokban is megmutatkozik: Judit versszakai *disz*-centrumú aranymetszés-rendszerben mozognak, míg a Kékszakállú a derűs *G*-akusztikus hangsorban mozog.

A klarinétok, brácsák új motívumával a hét kapu világa tárul elénk (5. ábra). A brácsa-motivika az opera érzékeny, baljós előérzetekkel teli hangja.

(5. ábra) Kínzókamra

Kékszakállú	Judit	Zenekar
Pentaton basszusválasz: <i>Igen!</i>	Csábítás: <i>Szépen, halkan fogom nyitni, Halkan, puhán, halkan.</i>	*Klarinétok, brácsák új motívuma=a 7 kapu világa *Fafűvő-motívum
	Reflexív mozzanat: <i>Láncok, kések, szöges karók...</i>	*Kromatikusan lecsúszó klarinétmotívum *Kitartott fuvolatrilla *Trombiták vérmotívuma
Kínzókamra=a férfi életének egy darabja  <i>Judit, Judit, mért akarod?</i>	Szenvedélyes női kitörés: Add ide a többi kulcsot! <i>Minden ajtót ki kell nyitni!</i>  <i>Mert szeretlek!</i>  Az iszonyatból a remény dallamává lesz	*Sívító hegedűtremoló, élesen felsikoltó, cikázó piccolo-motívum: sóhajokat, nyögéseket vizionál *A trombiták és sívító fuvola-trillák <i>a-gisz</i> vérmotívuma: a vér, a könny, a férfit-nőt elválasztó lelki különbség szimbóluma *Hangvételváltás: a sikoltó trilla-lánc új harmóniai köntösbe öltözik: lírikusan kitárul, önmaga ellentétévé válik, alatta izgatott basszusmotívumok szekvenciázva kergetik egymást

Az első ajtó mögött láncok, kések, szöges karók, izzó nyársak zenéje fojtogatja a betekintőt. A trombiták tompított hangján rémes fenyegetéssel súrlódik egymáshoz az *a-gisz* hangpár. Ez a motívum végigvonul az egész operán, mint a vér, a könny, a férfit-nőt titokként elválasztó lelki különbség szimbóluma. (2. kottapélda).

## 2. kottapélda

Hangvételváltással a dallam ellentétesnek ható hangulati beállításba kerül, amely alatt izgatott basszusmotívumok kergetik egymást.

A második ajtó mögött a zene az ábrázolásnak, a lélekfestésnek segítségével emberi történetet bont ki a szimbólumokból. Ezért emlékeztet a hárfaakkord és a trilla éppen a Kékszakállú herceg első szerelmes motívuma közben, keserű emlékként és baljós előjelként, a boldogság útjában álló ajtók véres titkára (6. ábra).

## (6. ábra) Fegyveresház

Kékszakállú	Judit	Zenekar
<i>Gisz-harmónia</i> Pentaton, négysoros dallam	<i>Fisz-harmónia</i> *Judít szólama melodikusabb, harmóniából kibomló ariózusabb motívum	*Hárfaakkord, fuvola-trilla *Fafűvók csatára hívó jele – dūr hangzás *Trombita-kürt szignál – moll hangzás
Érzékeny, melodikus, pentaton válasz	*Tudatos hang- és hangnem-választás: <i>Itt a másik patak, szép fénypatak.</i>  <i>Idejöttem, mert szeretlek.</i> <i>Itt vagyok, a tiéd vagyok.</i>  *Hanköztágulás: szűkített kvint/egészhangú skála: <i>Add ide a többi kulcsot!</i>  *Felszűrő kis nónák	*Hárfa-akkordok * Angolkürt mēlázó, panaszos éneke *Édes ábrándkép *A hangnem a darab expozíciójára utal: az első benyomások, a tulajdonképpeni „megérkezés” hangulata tér vissza emlékként *A ritmika, a tempó és az instrumentális-vokális jelleg különbsége váltja ki az ellentétes hangulatot: átemberiesedik a katonai zsánerhang, a tárgyi világ illusztrációja

A herceg pentaton melodikája a mondára emlékeztető hangvételtől a férfi szerelmi vágyának tolmácsolójává válik. Ez a belső hang-átértelmezés utal a tragédia kibontakozására.

A két harci motívum: a fafúvók dúr-jellegű, ragyogó hangzású, csatára hívó jele, a másik moll jellegű, jellegzetes trombita-kürt szignál. A Judit szólama ariózusabb.

Ha a kinczőkamra-jelenetben a harmónia volt a hangváltás alapja, most ez marad változatlan, és a katonai-harci zsánerhang melodikus témája alakul át a szerelem reményteljes illúziójának kifejezőjévé.

A Kincseskamra-jelenetben a kincs a zenei értelmezés által válik természet-kinccsé, a lélek gazdagságává. Bartók a valóban „természetes” hangsorból építi harmóniáit, így az akusztikus akkord, a természetes felhangsor itt tudatos zenei jelkép. A nő deklamálása csupa gyönyörködő felkiáltás, amit a kiemelt hangok tolmácsolnak (7. ábra).

(7. ábra) Kincseskamra

Kékszakállú	Judit	Zenekar
*Ariózusabb hangvétel: <i>Ez a váram kincsesháza; Tied most mármind ez a kincs</i>	Deklamálás=gyönyörködő felkiáltások: <i>Aranypénz..., drága gyémánt..., Bélagyönggyel...</i>	* <i>D-dúr</i> hangzatú állókép *Két szólóhegedű egészhangú melodikája *Kürtök, oboák, fuvolák harsogta vérmottó

Az állókép elszíneződik, az események és érzelmek drámai ritmusa vágatató, most már a férfi akarja a napfényt, a világosságot. Szólama az egyre rövidebb motívumokkal és emelkedő vonalával türelmetlenül sürget, végül feltárul a negyedik ajtó (8. ábra). Hárfa glissando, a kürtök bensőséges dallama és a zenekar akusztikus színű harmóniai virágzó kertet tárnak elénk. Judit szólamának emelkedő, *Esz-dúr* majd *F-dúr* harmóniai az elragadtatás megnyilvánulásai.

8. ábra Virágoskert

Kékszakállú	Judit	Zenekar
	<i>Esz-dúr: Oh! virágok! Oh! illatos kert!</i>	*Hárfa glissando *Akusztikus harmóniak
*Dúr pentaton <i>Ez a váram rejtett kertje</i> *Szenvedélye kiragadja a pentatóniából, pl. líd dallamosságba	<i>F-dúr: Oh! virágok! Embernyi nagy liljomok!</i>	
Parlandójától már nem idegen az egészhangú motivika vagy a szenvedélyes tritonusz lépés: <i>Nézd, hogy derül már a váram.</i>	Megrettent parlando-hang: <i>Fehér rózsád töve véres...</i>	Trombiták és fuvolák: vérmottó

A férfi maga sűrgeti Juditot, hogy nyissa ki az ötödik ajtót. A zenekar hatalmas fokozása során torlódó ritmus, egyre feszítőbb harmonikus kíséret, ellenállhatatlan crescendo, egyre nagyobb tempó száguld az új élmény elébe. Az éjszakában felragyog az orgonás C-dúr, a nappal vakító sugara. (3. kottapéllda, 9. ábra).

### 3. kottapéllda

### 9. ábra Birodalom

Kékszakállú	Judit	Zenekar
Pentaton dallam	A szólam legmagasabb, $c^3$ hangja a mű aranymetszésponjtjában	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Egyre feszültebb vivőmotívum</li> <li>*Feszülő harmonikus kíséret</li> <li>*Torlódó, felajzott ritmus</li> <li>*Hatalmas crescendo</li> <li>*A dráma/zene/szimbolika szélsőséges ellentéte, a tetőpont: <i>C-dúr</i></li> <li>*Pentaton motívumok/dúr akkordok</li> <li>*Hármashangzatok hármas sorozata</li> <li>*Sziertartásos, plagális szekundlépések</li> <li>*Hangszerelés: <i>Tutti ed organo pleno</i></li> </ul>
Szenvedélyes parlando	A két szólam közötti szakadék: Judit hangja félszeg, félhanggal elhangolt	A capella
Pentaton motívumok		Második dūr hármashangzat-sor
Pentaton dallam, a szerelmi szenvedély kibontakozása: <i>Nézd, tündököl az én váram, Áldott kezed ezt művelte, Áldott a te kezed, áldott, Gyere, gyere, tedd szívemre.</i>	Szövegillusztráció: <i>Véres árnyat vet a felhő!</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Harmadik dūr hármashangzat-sor</li> <li>*A hegedűk g-je surlódik az <i>E-dūr</i> tercével - vérmottó</li> <li>*A trombonok <i>fisz</i>-e járul hozzá</li> <li>*A birodalom dūr-akkordsorának pontos moll megismétlése</li> </ul>
Akusztikus színű, reménykedő: <i>Teljen dallal az én váram, Gyere, gyere, csókra várlak.</i>	Disszonáns ellenvetés: <i>De két ajtó csukva van még.</i>	
	Hangköztágulás (-5, +5): <i>Nyissad ki még a két ajtót!</i>	Tritonusz ostinato-motívum

A dráma, a zene, a szimbolika belső fonala itt ér el szélső, végleges ellentétébe: a szerelem tragédiája a maga elviselhetetlenségében tárul fel. Ezt illusztrálja a mű arany metszés-pontjában a női szólam legmagasabb,  $c^3$  hangja is. A széles állóképek ( $C$ -,  $F$ -,  $Asz-dúr$ ) során nemcsak a  $C$  ellentétes poláris *fisz-szel*, de az eddig uralkodó moll-jelleggel szemben kizárólagos szerepet kap a *dúr-szín*. A női szólam sivár, félhanggal elhangolt, nincs zenekari kísérete. A két hang különbségének baljós fenyegetése a végső összeütközés hírnöke.

A hatodik ajtó titka a mozdulatlan meredt fájdalom. A vibráló harmóniavilág, a lehajtott fejű, szomorú motívumok egyszerűsége, kegyetlensége, a hangszerelés együttesen szolgálja a drámai hatást (10. ábra).

(10. ábra) Könnyek tava

Kékszakállú	Judit	Zenekar
		*Hárfa-arpeggio, fuvola, klarinét *Szeptim-hang ( $k7/n7$ ): a víztükör fodrozódása
Tercek: csüggedtség	Lelépő kvartok: lemondás, sóhaj	* Szimmetrikusan ismétlődő hárfafutatok * Hangfürtök: két pentaton harmónia * Bartók négysoros „népi dallama”: nagy sirató * Fokozás: a harmadik sor végére az 1:2 modell teljes kromatikává szűkül *Lehajló kisszekundok: könnyecsepp-motívum
Pentatonba forduló szerelmi téma: <i>Te vagy váram fényessége, Csókolj, csókolj, sohse kérdessz.</i>	*Hangismétlő, monoton parlando *Drámai emelkedés, fokozás: ugyanarra a szövegre megfordul a dallamívek iránya *Kétely-ostinato: <i>Mondd meg nekem, Kékszakállú, kit szerettél én előttem? Mondd meg nekem, hogy szeretted?...</i>	*Hegedűk $f''$ -ről: a férfi tragikus szerelmének izzó dallama *Nagy szeptimes moll-akkordok: beteljesületlen vágy *Kúszó kromatikus motívum:a kételkedés motívuma visszatér * Motívumok súrlódása *Kürtök, fagottok ostinatója: sors-motívum
	*Kromatikus szekvencia *Táguló hangközök: <i>Vér szárad a fegyvereken, Legszebbik koronád véres, Virágaid földje véres...</i> *A dallamívek szenvedélyes felkapaszkodása egy-egy csúcsangra, majd tragikus aláhanyatlásuk: <i>Jaj, igaz hír, suttogó hír...</i>	*Ostinato-motívum: <i>oktáv-unisono, kvint-párhuzamok, nagy-szeptim</i> *Vérmottó átokká való transzformáció: ambitustágulás, kromatikus nagy szekund-fokú létra
A Kékszakállú bánatos hangja: <i>Fogjad.... Fogjad ... Itt a hetedik kulcs.</i>		A magasban a féltékenység motívuma, a mélyben a sors/átok-téma, a háttérben a vér-szimbólum.

Az ötnegyedes recitáló dallam Bartók újabb négysoros „népdala”.

Judit már tudja, hogy el kellett volna fogadnia a férfi szerelmét. Az a néhány szó, ami az övé lehet még, a hétköznapi hiúság világába veti vissza – ezért kell a *c-moll* jelenetben a férfi tragikus elbukása után neki más értelemben megsemmisülnie (11. ábra).

11. ábra Régi asszonyok

Kékszakállú	Judit	Zenekar
<p>*Pentaton fordulatok</p> <p>*Sirató</p> <p>*Hangnemváltások=emelkedő ívek:</p> <p>-<i>F-dúr</i> az eszmények örökkévalósága:</p> <p><i>Mindig voltak, mindig éltek</i></p> <p>-<i>Diadalmas</i>, sugárzó <i>G-dúr</i>:</p> <p><i>Övék minden, minden, minden.</i></p> <p>- Zengő <i>B-dúr</i> =első asszony=az élet hajnalának szimbóluma</p> <p>- <i>C-dúr</i>=második asszony=a dél szimbóluma</p> <p>- <i>d-moll</i>=harmadik asszony=az este jelképe</p>	<p>Elsőből, egyetlenből negyedikké lett: halk, riadt parlando jellemzi</p>	<p><i>*Molto adagio, dolce</i> Klarinét</p> <p>Bartók 5/4-es recitáló „népi” dallama</p> <p> </p> <p><i>*C-dúr</i> zenekari harmónia és <i>lid</i> dallamfordulatok</p>
<p>A dallamvonal megfordul, ereszkedő irányával képszerűen követi az est és éjjel jelképét</p>	<p>Riadt tétováság – szüntelen kissekund mozgás:</p> <p><i>„Hallgass, hallgass!”</i></p>	<p>*A búcsútéma lelassul és <i>pp</i> szól</p> <p>*A negyedik asszony búcsúztatása: a két súrlódó hang, a feszült disszonancia, mint a vér szimbóluma utoljára tapad a Judit alakjához</p> <p>* A kör bezárult, a zenekari dallam a kísérő harmóniákkal teljes tizenkétfokú hangzást eredményez</p>
<p><i>*Fehér arcod sütött fénnyel,</i> <i>Barna hajad felhőt hajtott,</i> <i>Tied lesz már minden éjjel.</i></p>	<p><i>*Kékszakállú nem kell, nem kell,</i> <i>Jaj, jaj, Kékszakállú vedd le!</i> <i>Jaj, jaj, Kékszakállú vedd le!</i></p> <p> </p> <p>* Nincs lezárása a szopránszólónak. Judit emlék lett, alakja elhomályosul, belevész a többi asszonyi árny közé</p>	<p>*A búcsúztatót szomorú terc- és szekundléptekkel kíséri a zenekar *Hosszan kitartott <i>b</i> hang támasztja meg az opera utolsó nagy, megfeszített ívét</p> <p>*A hangerő apadni kezd, a szimbolikus „örök ellentét” feszültsége is alábbhagy</p> <p>* Elégikus angolkürt</p> <p>*Minden tragédiát a mondavilágba utalva visszatér a <i>fisz</i>-tonalitás</p> <p>*Visszatér a pentaton ballada-hangulat</p>

A férfi és a nő szerelmi története véget ért. A Kékszakállú herceg a búcsú órájában egész életére visszatekint. Dallama egyik hangnemből a másikba árad. *Hallgass, hallgass!* – könyörög Judit, de már nincs visszaút. A kör bezárult, a zenekari dallam a kísérő harmóniákkal teljes tizenkétfokú hangzássá egyesül (4. kottapélda).

#### 4. kottapélda



A szopránszólónak nincs lezárása. Judit emlék lett. Amint bemegy a hetedik ajtón, a szimbolikus „örök ellentét” feszültsége is alábbhagy, a mondavilágba utalva visszatér a *fisz-tonalitás* és vele a pentaton ballada-hangulat.

#### Összegzés

A mű legszembetűnőbb sajátossága a magyarsága: a darabot a régi stílusú magyar népdalok világát idéző, ereszkedő pentaton dallam keretezi, balladai hangvételével és *fisz-moll* hangnemével a sötétséget jelenítve meg.

Zenéjét egyrészt a színpadi cselekmény irányítja, másrészt a szöveggönyv képekből építkező szerkezete. Az opera világának központi szimbóluma azonban a férfit és nőt elválasztó ellentét jelképe, a vérmottó. Ezt a zenei ábrázolás is felhasználja, részben illusztratív elemként, részben a művön végigvonuló vezetőmotívumként. Szimbolikus jelentése a boldogtalanságot, a tiszta és nemes vágy megrontóját egyaránt jelképezi.

Az énekes és hangszeres rétegek mindig szervesen összefüggnek. Egy-egy jelenet teljes egységét egy határozott drámai-intonációs alapmotívum, egy középpontba állított zenei gondolat biztosítja, de élesen elválasztja a jeleneteket egymástól a hangsúlyozott tonális különbség. Mindegyik nagyobb szerkezeti résznek megvan a maga saját hangneme is. „Bartók [...] szorosra fűzött harmóniai folyamatokban s nem foltokban gondolkodik. [...] A hangnemiséget tágasan, rugalmasan kezeli, mégis erősen ragaszkodik hozzá. Most alakítja ki azokat a jellegzetes akkordtípusokat és hangközszerkezeteket, amelyeket ettől fogva sajátosan bartókosnak hallunk: stílusa [...] *A kékszakállú herceg várában* születik, s egyre több eleméről látszik, hogy ösztönös vagy logikai úton a paraszttzenéből vezette le. Ez az új zenei rend ad a Balázs-féle [...] operának a századelőn új és maradandó jelleget.”<sup>6</sup>

Az opera énekszólamai csak ritkán dallamosak, inkább deklamatív-recitatív jellegűek, és a magyar népdalok Bartók által később parlando-rubatónak nevezett stílusához állnak

<sup>6</sup> Tallián, T.: *I. m.* 99.



közel. A melodikus anyagok megszólaltatása így elsősorban a zenekarra hárul, amely a szereplők lelkiállapotát érzékelteti. Erre a Kékszakállú és Judit szakadozott párbeszédei, a mondataik közötti gyakori hallgatások is jó alkalmat teremtenek. Bartók zenéje mindezzel a történet szimbolizmusát hangsúlyozza, miszerint az igazán fontos dolgok nem azok, amiket kimondunk, hanem amiket nem tudunk szavakban elmondani.

## Könyvészet

Angi, I. (1974). *A szép és a csúf harca Bartók Béla zenéjében*. In: *Bartók-dolgozatok*. László, F. (szerk.), Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

Angi, I. (1981). *A bartóki iróniáról*. In: *Korunk*, 1981/2.

Balázs, B. (1969). *A kékszakállú herceg vára*. Budapest: Magyar Helikon.

Breuer, J. (1978). *Bródy Sándor nyilatkozata Bartókról és operájáról*. In: *Bartók és Kodály*.

*Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Dobszay, L. (1998). *Bartók szintézise*. In: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Planétás Kiadó.

Kiss, B. (1946). *Bartók Béla művészete*. Kolozsvár: Ifjú Erdély Kiadása.

Lendvai, E. (1964). *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó.

Lendvai, E. (1971). *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Lendvai, E. (1975). *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó.

Kroó, Gy. (1962). *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó.

Kroó, Gy. (1975). *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.

Tallián, T. (1981). *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat.

## Kivonat

Bartók művészete egységbe foglalja a pentatóniában gyökerező keleti és a nyugati harmonikus gondolkodásmódot – mindennek már birtokában van az opera megírásakor.

A mű egyetlen megszakítatlan párbeszéd. Bartók az énekszólamok deklamációját a magyar nyelv lejtéséhez szabja, így azok a népzénéből fakadó magyar színpadi énekbeszéd első megvalósulásai. Mögöttük és körülöttük a zenekar érzékelteti a hangulatot – innen a késztetés, hogy a két énekes szereplő mellé harmadikként a zenekart állítsam, amikor a zenei párbeszéd kifejező eszközeit keresem.

## Abstract

Bartók's art integrates the mentality of East rooted in pentatony and the harmonic one of West – already possessing all these at the time he wrote his opera.

The opus is an unfinished dialogue. The declamation of vocal voices being guided by the prosody of the Hungarian language, those being the first implementations of the Hungarian stage musical dialogue originating from folk music. Behind and around voices the orchestra suggests the atmosphere – from here my urge to consider the orchestra as the third character of the opera when I'm searching for the tools of musical dialogue between the characters.

## *A csodálatos mandarin Kelet-Nyugat olvasatai*

### *The East West Readings of The Miraculous Mandarin*

*Kulcsszavak:* Bartók Béla, A csodálatos mandarin, Kelet-Nyugat, 20. századi irányzatok, pantomim, hangzásfelület, ironia

*Keywords:* Béla Bartók, The Miraculous Mandarin, East-West, 20<sup>th</sup> century music trends, pantomime, sonority surface, irony

Bartók egyik mesterműve, *A csodálatos mandarin* a 20. század első felének egyik sarkalatos időszakában keletkezett. Az 1920-as években komponált pantomim több tekintetben is nevezhető kora jellegzetes művészi termékének. Az első világháború lecsengésének idejében, Magyarország talán történelmének egyik legnagyobb válságát élte át, mellyel Bartók, népzene gyűjtőként, alkotóként és nem utolsósorban emberként közvetlenül szembesült, s ami többszörös és talán kényszerű válaszút elé állította. Hogy milyen intenzitással csapott össze az alkotóban két ellentétes világ képe, Keleté és Nyugaté, arról éppen pantomim zenéje tanúskodik, melynek kíméletlen őszintesége, haladó nyelvezete sok tekintetben a bartóki életmű egyik kiemelkedő alkotásává avatja.

A pantomim komponálási éve (1918-24) egybecsengenek az európai zene mélyreható változásainak időszakával. A világháború által sújtott Európa nemcsak a társadalmi és politikai értelemben találta magát válaszút előtt, hiszen a kor művészeti mozgalmait is egyfajta folyamatos útkeresés jellemezte. Ebben az időszakban éltek virágkorukat a századelő - *izmusai*, melyek egyik közös jellemvonása a fokozottabb társadalmi érzékenységben, a közélettel szemben megfogalmazott békésebb vagy hevesebb reakciókban érthető tetten. Így a közvetlen vagy közvetett művészi botránykeltés, a csípős vagy erőteljes mondanivaló jellegzetes vonása a kor számos műalkotásának. Ez alól a *Mandarin* sem kivétel.

Számos nyugat-európai művésztársával szemben, Bartók életének, művészi és tudományos tevékenységeinek valamennyi területét alapvetően befolyásolták a világháborús események, jelentős hatást gyakorolva sorsára, gondolkodásmódjára és zenei stílusára. Ugyan érdeklődéssel figyelte az európai zene fő irányvonalait, egyben kritikusan tekintett azokra.

---

<sup>7</sup> Dr. Fodor Attila egyetemi docens, Partiumi Keresztény Egyetem, Zeneművészeti Tanszék, musicalaesthetics@yahoo.com.

Bartók a 20-as évek után sem óhajtott és nem is tudott teljesen elszakadni egykori, szeretett gyűjtővidékeitől, különösen Erdélytől, ahová ezt követően elsősorban zongoraművészként tért vissza. A korabeli sajtóbeszámolók, illetve a hangverseny-statisztikák tükrében előadóként és komponistaként is szívesen látott vendégnek számított.

A „bartóki válaszut” másik sarkalatos kérdése a kivándorlás gondolata. Amint az anyjához intézett, 1919. októberi keltezésű leveléből kitűnik (*Ifj. Bartók Béla*, 1981, 202), Bartók komolyan fontolgatta ezt a lehetőséget. Az általa felvázolt perspektívák röviden a Kelet-Nyugat alternatívában fogalmazódtak meg, vagyis Erdély vagy Bécs, illetve Németország között.

Egy másik levelében, melyet Berlinből írt román barátjának, Ioan Bușia-nak, 1920-ban a következőket olvassuk: „nálunk otthon nagyon sivarak az állapotok, ide jöttem széjjelnézni, mit lehetne tenni. Örömmel láttam, hogy itt már megbecsülnek. Mindenesetre lehetséges volna itt is megtelepednem. De – mint jól tudjuk – a népdalok nehezen engednek engem nyugatra, hiába minden, kelet felé húznak.” (*Ifj. Bartók Béla*, 1981, 259)

Hasonló bizonytalanság hatja át azt a levelet is, melyet Bartók ugyanabban az esztendőben Lengyel Menyhérthez, *A csodálatos mandarin* szövegkönyvírójához intézett. Kelettel kapcsolatos terveiről a következőket írja: „ebben az irányban egyelőre tapogatózni sem lehet; talán a békekötés után.” Majd így folytatja „Sajnos azt hiszem Nyugatról nem várhatok semmiféle segítséget; egyetlen reménységem Kelet.” (*Ifj. Bartók Béla*, 1981, 257)

Bár nem sok örömét lelhetette gyermekkorának Erdélyében (Nagyszentmiklós, Nagyvárad, Beszterce), viszonylag távol annak vidéki kultúrájától, később ifjú zeneszerzőként visszatérve a zenei nyugatról mégis benne fedezte fel zenei és szellemi gyökereit. A későbbi népdalgyűjtő utak, különösen a Székelyföldi, jelenthették az első mélyreható találkozást Kelettel, nem annyira a földrajzi hosszúság, mint a társadalmi-kulturális mélység tekintetében. Továbbá, Bartókot Erdélyben hangversenyző művészként is jól fogadták. Mivel koncertjei során nemcsak más szerzők műveit, hanem saját alkotásait műsorra tűzte, így az erdélyi közönség zeneszerzőként is megismerhette (vö *Benkő*, 1970). Újszerű művészetét pedig a korabeli kritika általában igen lelkesen fogadta, így újabb okot szolgáltatott arra, hogy gyakrabban visszatérjen az erdélyi színpadokra.

Figyelembe véve a pantomim komponálási időszakának politikai, társadalmi összefüggéseit, valószínűsíthető, hogy *A csodálatos mandarin* féktelen zenei nyelvezetét, különös tematikáját nem elsősorban a kor avantgardista törekvései hívták életre, hanem a szerzőben egymásnak feszülő, sorsfordító erők, melyek életpályájában csakúgy, mint művének allegorikus szerkezetében a Kelet-Nyugat szembenállásban érhetők tetten.

Valószínű, hogy számos kortársával ellentétben, Bartók számára Kelet nem a földrajzi Távol-keletet jelentette, hanem azt a paraszti világot, melyet népdalgyűjtései során megismert, és melyben alkotói stílusa, gondolkodásmódja, emberségről alkotott felfogása gyökeret vert. Nyugat pedig nem a földrajzi Nyugatot, hanem a romlottságba hajló újkori civilizációt, a háborúk által megviselt világot, a nemzetek közötti viszályokban egymásnak feszülő, megosztott társadalmakat jelképezte.

Csak így válik érthetővé a pantomim erőteljes nyelvezete, személyes tragikumtól átítatott féktelensége, hiszen a benne megfogalmazott konfliktus lényegét a zeneszerző éppen ott, a hagyományos kultúrák és modern civilizációk találkozásánál, és éppen akkor tapasztalta meg saját sorsfordulójában.

Az eszményített Kelet tökéletes ellenpólusaként megjelenő bartóki Nyugat-szemléletet Szabolcsi Bence a következőképpen jellemzi: „Az a világ, amellyel itt Bartók szembetalálja magát, egy neki mindenképp idegen, zavaros és sokban visszataszító tömkeleg. Nem hátrál meg előle, de bizalmatlanul, sőt felháborodottan nézi. Felháborítja a nyugati városok zűrzavara, lármája és tülekedése, felháborítja az a vad kegyetlenség, amellyel a látszólagos szabadverseny világában a gyengébbet félresöprik és eltapossák, felháborítja a kicsinyek törtétele, a reklámüzem, a «minden eladó» nyomasztó zsibvására” (Szabolcsi, 1987, 217).

A *csodálatos mandarin* zenéjében mindezen feszültségek egyetlen, hiperbolikusan feltűzött, szélsőséges szembennállásban és azok féktelen összecsapásában csúcsosodnak ki. A pantomim azonban jóval több, mint önvallomás: az alkotói felnőtté válás egyik jelentős sarokpontja, a korszak egyik kiemelkedő alkotása, s egyben Bartók egyik kedvelt kompozíciója. Erre utal maga a szerző is, mikor annak témáját egyik 1919-es évi sajtónyilatkozatában „csodálatosan szépnek” nevezte. Továbbá, amint Harangozó Gyula jegyzeteiből kiderül „egyik kedvenc műve lehetett a *Mandarin*, mert az erről való megbeszélések még szomorú gondolatait is el tudták terelni.” (Szabolcsi, 1987, 212)

A *Kékszakállú* szövegkönyvéhez hasonlóan, eredetileg a Mandarin-témát sem Bartóknak szánták, előbbit Kodálynak, utóbbit Dohnányinak. Figyelemre méltó, hogy Bartók valósággal lecsapott a témára, mely annyira lenyűgözte, hogy nagy erővel fogott hozzá a komponálásához, bár a pantomim véglegesítése több mint hat évet vett igénybe, talán azért is, mert – mint tudjuk – előző két színpadi művének bemutatása is nehézségekbe ütközött. A botrányos kölni ősbemutatón ugyan jelen volt, a pantomim magyarországi színrevitelét azonban nem érthette meg. Bár a 40-es években két kísérlet is történt a pantomim bemutatására, mindkettő meghiúsult mielőtt kiállhatta volna a színpad próbáját.

*A csodálatos mandarin* azonban nem csupán korának finom bartóki barométere, hanem egyben a zeneszerző stílusfejlődésének egy igen fontos állomása.

A pantomim szövegkönyvét Bartók kortársa, Lengyel Menyhért írta, akit a századelő egyik legjelentősebb magyar színmű- és forgatókönyv-szerzőjeként tartanak számon. Korának egyik divatos témaköre, a keleti világ egzotikuma, számos művét megihlette, erre épül a *Mandarin* eredeti szövegkönyve is. Bartókot azonban, művének megírásában, nem annyira a puszta egzotikum felidézése érdekelte, mint a személyes sorsában és világnézetében kiéleződő Kelet- és Nyugatkép feszültségével való leszámolás, melynek dramaturgiai előfeltételét Lengyel művében találta meg. Így nem meglepő, hogy dramaturgiai és zenei szempontból is lényegesen átformálta az eredeti szövegkönyvet.

A korábbi színpadi művekkel összevetve a *Mandarin* szövegkönyvének egyik talán legszembetűnőbb vonása, hogy az ősi szimbólumok, mítoszok, néphagyomány helyett az újkori allegorizálásra épül, mely ugyan ki nem mondott, de nyilvánvaló és lemeztelenített formában tárja elénk a korabeli világot. Különösen igaz ez a szöveg Bartók-olvasatára: a vad és közönséges történet féktelenségét a kompozíció igen hatásosan eleveníti meg, sőt talán fokozza is, ugyanakkor a zeneszerző lényegesen átformálja az eredeti szövegkönyvet, különösen, ami az allegorikus figurák jelentéstartalmát illeti. Csakis ebben a minőségi átértelmezésben válhatott a *Mandarin* a bartóki világkép sarkos, de jellegzetes tükörképévé. A mű egyik kulcsfigurája, a lány alakja. Bartók hősnője nem azonos Zola *Nana*-jával vagy Berg *Lulu*jával. Ő nem egy prostituált, ahogyan Lengyel szövegében szerepel, hanem egy prostitúcióra kényszerített, a nyugati világ által megrontott „fiatal lány”. Hasonlóképpen, a mandarin nem egy egzotikus rém, hanem Bartók Kelet-eszményének megtestesítője, az emberség és állhatatosság szimbóluma.

A pantomimban feszülő Kelet-Nyugat szembennállást, Bartók, az egyes karakterek zenei megformálását tekintve is, erőteljes ellentétekben, hiperbolikusan formálja meg. A Nyugat agresszív, kíméletlen és embertelen világa jelenik meg a Rablók (kerítők) allegorikus alakjában, melyet a szerző a nagyvárossal azonosít a pantomim kezdő ütemeitől fogva. Ezzel állítja szembe a mandarin különös, a mű alaphangulatától teljesen elütő alakját. E két szélsőséges erő között ingadozik a fiatal lány, aki a pantomim végére átlényegülve, azonosul a mandarinnal. A Kelet-Nyugat allegória kiegészítő értelmezését szolgálja a csalogatók két epizodikus szereplője, a vén gavallér és a fiatal fiú alakja. Jelenlétük a tisztaság és romlottság, az eszményített szerelem és a testi bujaság ellentétét fokozza.

Úgy is mondhatnánk, hogy előbbi az idejekorán jövő, utóbbi pedig az idejétmúlt szerelem megtestesítője. Anakronizmus ez a javából, és mint olyan az ironia világát idézi,

melynek Bartók kiváló tolmácsolója volt. Különösen igaz ez, a vén gavallér alakjára, melyet a zeneszerző groteszk módon, vén kéjencnek fest meg (első csalogató), bár esendőségében inkább szánalmat keltő. A Mandarin árnyékfigurája jelenik meg a fiatal fiú képében (második csalogató), aki ugyan a tiszta, érintetlen szerelmet képviseli, éppen annak a világnak az áldozata, amelyik a fiatal lányt testének áruba bocsátására kényszerítette.

Érdekes és sokatmondó az alakok zenei hordozóinak összefüggésrendszere is, mely sarkosan fogalmazva, a zenekultúrák összecsapásában ragadható meg. Ugyan a két végletes erő allegorikus zenei képe egyaránt féktelenségével, vadságával tűnik ki, mindez minőségi tekintetben homlokegyenest ellenkező zenei anyagokban nyilvánul meg. Bartók szembeállítja a nyugati avantgárd zene hangzásfelületeit (Rablók, nagyváros) az ősi, keleti fogantatású zenekultúra pentaton elemeivel (Mandarin). Ezek között jelenik meg a csalogatók (lány) arab zenét idéző *rubato* dallamvilága.

A Rablók zenéje leginkább a korabeli avantgárd irányzatok hangzásvilágát idézi, mivel átfogó hangzásfelületekkel dolgozik, féktelenségébe pedig egyfajta kaotikus benyomás vegyül. Ezzel a féktelen, agresszív, futurista jellegű zenével indul a pantomim, mely a Bevezető során a nyugati nagyváros zenei hangulatának felidézését szolgálja, a későbbiek során pedig a Rablók megjelenését, illetve a gyilkosságok tomboló mozzanatait kíséri. A hangzásfelületek fejlesztésén alapuló nyitásban felismerjük a nagyvárosi élet felfokozott löktetését, a túlkölést (tartott és nyomatékosan ismételt szignálhangok formájában), a tömegtársadalom rohanását és egymást eltaposó kíméletlenségét. Mivel Bartók azonos anyagból szövi a mű alaphangulatát meghatározó tumultus-zenét és a gyilkosságok kíséretét, a nyugati világ zenei metaforája „nagyváros” és a „gyilkos” összetevők hullámvázában kel életre.

Íme a hangzásfelület egyidejű megjelenése, mely a kezdeti hangzósíkok permutált változata (az első sík eredetileg a mélyvonósokon, a második sík a fúvósokon, a harmadik sík pedig a rézfúvósokon jelenik meg):

I. sík  
*mozgó-  
cluster*

III. sík  
*centrum-  
hang*

II. sík  
*centrum-  
akkord*

W. Ph. V. 2013

A gyilkosságoknál újra szembesülünk a Bevezető zenéjével, ott viszont az agresszió már nem egy elvont-általános hangulatra, hanem konkrét összecsapásra utal. A mandarin különös és félelmetes alakja tehetetlen kapkodást, fejetlenséget vált ki a Rablókból, a zenei folyamat szaggatottsága ezt érzékelteti. A második gyilkossági kísérlet során például a xilofon- és cintányér-ütések jelzik a döféseket (partitúra részlet):

Cin. *col legno*

Xyl.

Pft.

[91] *Ritenuito (subito)* ♩ = 96

Vl. I *sul IV*

Vl. II *sul IV*

Vla. *sul III*

Vlc. *div. a 3*

Cb. *sul IIII*

*accel.*



A zeneszerző, hősnék zenei jellemzésében a pentatónia egyik sarkalatos hangközéhez, a kisterchez fordul. Aligha lehetne találóbban jellemezni a Mandarint, mint ahogyan a *Senkim a világon* című énekkari művében tette, ahol hasonló kisterc hullámvázok révén hívta életre a panteisztikus magány érzést. Ugyanezt a magányosságot idézi a hajsza-jelenet alapjául szolgáló monotematikus forma, a fűga, ahogyan a Mandarin szenvedését megelevenítő, bolyongó brácsaszólam is.

Csen - des fo - lyó - viz - nek Csak zú - gá - sát hal - lom.

Cor. in Fa

Trbn.

Tb.

Cin.

Cassa gr.

Maestoso (♩ = 76-66)

Vcl.

Vla.

Vl.I

A mandarin akkor is megőrzi fenségességét, amikor a lány iránti fellángolásában vadul elkezd üldözni azt. A hajsza megérzékítésére a zeneszerző, szemléletesen, egy tengelyfűgát komponál, melyben a témabelépések centrumhangjait a tengelyrendszer viszonyai határozzák meg.

Ebben a jelenetben válik nyilvánvalóvá Bartók hőségének valódi arca, mely eladdig riasztó hűvösségében lappangott: a kirobbanó szenvedélyé, melynek kendőzetlen kibontakozása pánikszerű hatást vált ki környezetéből. A helyzet valóságatlanságából kiolvasható az embert elidegenítő ipari társadalmak burkolt kritikája, így a mandarin féktelensége voltaképpen tükröt állít a természeti gyökereitől megfosztott modern világnak. Gondoljunk a Rablók kendőzetlen romlottságára, a vén gavallér szánalmat keltő bujaságára, melyek megannyi példái a tudattalanba száműzött érzelmek ferde, olykor patológikus hajtásainak.

A *Mandarin* zenei elődjét, az *Allegro barbaro*-t Bartók már 1911-ben megkomponálta. Mindkét mű a primitív zene eleven és elsőprő erejének talaján fogant, ahogyan 20. századi zene egyik paradigmikus alkotása, Sztravinszkij *Tavaszi áldozata* is. Talán nem érdektelen megjegyeznünk, hogy a *Mandarin*hoz hasonlóan az *Allegro barbaro* sarkalatos hangköze a kisterc. Mindazonáltal, Bartók egyik primitív zenei ábrázolásban sem a barbár ember iránti ragaszkodását fejezi ki, hanem – Szabolcsi szavaival élve – „a természet nagy erőivel harmóniában maradt emberét, az eltorzulások és természetellenességek, az embertelenség korszakában.” (Szabolcsi, 1987, 223)

Íme a tengelyfűga „vágójának” egyik pillanatképe (partitúra részlet):

Az utolsóelőtti jelenetben, a kötélén lógó, és szemeit mereven a lányra szegező mandarin látványának hatására a Lány felismeri a különös idegen szenvedésének okát és megváltásának lehetőségét. A két világ közt vergődő hősnőben itt alakul át a félelem együttérzéssé. E mozzanat rendkívüliségének érzékeltetésére Bartók egy szokatlannak tűnő (bár a korban nem ismeretlen) megoldást alkalmaz: a néma kórust. Debussy gondolatát parafrázálva, miszerint *a zene ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér*, azt mondhatnák, hogy *az emberi hang ott kezdődik, ahol a hangszerek hatalma véget ér*.

Bartók néma kórusa kettős jelentést hordoz: emberséget lop az embertelenségbe, együttérzést a szenvedésbe, de a fájdalom kiéneklésének kísérlete során belefagy a szó. Ebben a kettősségben rejlik a mandarin személyiségének alkímiája: belső világának vulkanikus erejében és megjelenésének vérfagyasztó hűvösségében. Tragikumában felfedezhetjük az ókori mitológiában kirajzolódó kettészakadt világkép újkori mását: az idelent és odafent, az ember és az istenek világának összeférhetetlenségét, az átlépési kísérletek hiábavalóságát, melyek itt kulturális feszültségként húzódnak Kelet és Nyugat között. De a felismerés feloldja a dermesztő ellentétet, és életre hívja az átalakulás mágiáját, mely a halál kapuján keresztül vezet.

A mandarin kistercét ismételtető néma kórus szerepe, hogy a lány lelkében elindítsa ezt a felismerést. Ezt ellenpontoszza a magányosan bolyongó brácsaszólam szomorúsága, mely a bartóki világérzés kifejezéseiként profetikus előhangjává válik amerikai éveknek (partitúra részlet):

The image shows a musical score excerpt from Bartók's opera 'The Mandarin'. The score is written for a full orchestra and a silent chorus. The parts shown are: Pft. (Piano Forte), C O R O (Alto and Basso), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The C O R O part is highlighted with a box, showing the lyrics 'o o' and 'sempre simile'. The Vl. II part has markings 'div. a 3', 'unis.', 'div.', 'unis.', 'div.', 'unis.'. The Vla. part has markings 'div.' and 'pizz.'. The Vlc. part has markings 'div.' and 'pizz.'. The Cb. part has markings 'div.' and 'pizz.'.

Végül, az utolsó jelenetben, a lány odaadja magát a mandarinnak, feloldva földi halhatatlanságának tragikus okát: a féktelen, de tiszta vágyat, mely eladdig életben tartotta. Egy rövid apoteózist követően, a mű intenzív lüktetése, szöges ellentétben a felfokozott Bevezetővel, egyre lassuló, kopogó ritmusok közepette hal el, a pantomim szívdobogásaként (partitúra részlet):

The image shows a musical score excerpt for 'The Mandarin' by Béla Bartók. The score is arranged in two systems. The first system includes percussion parts: Cassa gr. (snare drum), Tam-tam (gong), and Pft. (triangle). The second system includes string parts: Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The music is in 3/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are indicated. The score ends with a double bar line.

A *Mandarin*, mondanivalóját tekintve szorosan kapcsolódik Bartók előző két színpadi művéhez, hiszen a férfi-nő kapcsolat áll azok középpontjában is: a *Kékszakállú* a közeledés reménytelenségét a *Fából faragott királyfi* a meseszerűen optimista egymásra-találást fogalmazza meg. A *Mandarin* problematikája e két alternatíva között feszül, a vágy feloldását pedig nem a földi reménytelenségben vagy a földöntúli illúzióban keresi, hanem egy radikális, halálon keresztüli átalakulásban.

Bartók kedvenc hőse egy különleges alak, hallatlan ereje makulátlanságában rejlik. Így halála, az igaz ember halála. A lány pedig nem a rablók cinkosa, hanem a mandarin sorsának felismerője és beteljesítője.

Bartók emigrációja és szeretett hazájától távoli halála próféciaszerűen jelenik meg ebben a haláltáncban, rendkívüli indulattal jelezve azt a harcot, melyet mindvégig vívott saját sorsával. Keleteszményét, emberségeszményét azonban mindvégig magában hordozta

népzenei fogantatású alkotásaiban, még akkor is, amikor élete utolsó szakaszában már csak nosztalgiával tekintett vissza egykori küzdelmeire, a *Concerto* tilinkó dallamában, a *Cantata Profana*-ban vagy a *III. Zongoraversenyben*.

## Könyvészet

*Bartók and his World*. (1995). Laki, P. (szerk.), Princeton: University Press.

Antokoletz, E. (1984). *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Benkő, A. (1970). *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)*. Bukarest: Kriterion.

Brown, J. (2007). *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*. London: Ashgate Publishing.

Ifj. Bartók, B. (1981). *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.

Kroó, Gy. (1962). *Bartók Béla színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó.

Kroó, Gy. (1975). *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.

László, F. (2006). *Bartók markában*, Kolozsvár: Polis.

Szabolcsi, B. (1987). *Bartókról és Kodályról*. Budapest: Zeneműkiadó.

Szabolcsi, B. (1987). *Művei*, 5., Budapest: Zeneműkiadó.

Zoltai, D. (1976). *Bartók nem alkuszik. Az úgynevezett esztétikai kompromisszumról*. Budapest: Magvető Kiadó.

## Kivonat

Bartók Béla utolsó színpadi műve sok tekintetben életműve fölé magasodik. Így mérföldkönek tekinthető stílusfejlődésében, nyelvezetének újszerűsége pedig a 20. századi zene haladó alkotásai közé avatja. Ugyanakkor, különös tematikája, zenei és dramaturgiai intenzitása azt sugallja, hogy Bartók számára nemcsak zenei szempontból volt fontos *A csodálatos mandarin*. Keletkezésének időszaka egybeesik a magyar történelem újkori fejezetének talán legnagyobb tragédiájával: Trianonnal. Ebben az összefüggésben vizsgálva, a pantomim üzenetéből kiolvasható Bartók többszörös válasútja, alkotói, előadói, népzene kutatói és emberi összefüggésben egyaránt. A benne felvázolt Kelet-Nyugat szembenállás alkotói válasznak is tekinthető a kor társadalmi és világnézeti problémáira, annak a Keletnek a nézőpontjából, melynek ősi, tiszta forrását Bartók népzene kutatóként magáévá tette, s mely egész művészetét és gondolkodását meghatározta.

## Abstract

The last scenic work of Bartók Béla surpasses his output in many aspects. Thus, it represents a reference point in his style evolution, yet the novelty of its language situates it among the most progressive works of the 20<sup>th</sup> century music. At the same time, the curious subject, the musical and dramaturgic intensity of the pantomime suggests that the *Miraculous Mandarin* may have had a greater significance for Bartók than an exclusively musical one. Namely, the period of its genesis coincides with probably the greatest tragedy of modern Hungarian history. In this respect, the message of the pantomime denotes several crossroads of Bartók's life, as a composer, interpreter, folklorist and as a man. The East-West opposition sketched in this opus may be interpreted as a creative response to the social and ideological problems of the epoch from the standpoint of the East, which ancestral and clear head-spring Bartók identified himself with as a folklorist, standpoint proved to be definitive to his entire art and thought.

## Bartók Béla 27 *Egyneműkar* szövegforrásai nyomában

### In the Footstep of Lyrical Sources in Béla Bartók's *Twenty-Seven Choruses*

*Kulcsszavak:* Bartók, 27 *Egyneműkar*, szövegforrások, 19. századi népköltészeti gyűjtemények

*Keywords:* Bartók, *Twenty-Seven Choruses*, lyrical sources, 19<sup>th</sup> century folk poetry collections

„A magyar gyermek még nem tudja, hogy életére kiható ajándékot kapott 1936 karácsonyán.... De tudják mindazok, akik a magyar gyermeket olyan világba akarnák vezetni, ahol tisztább a levegő, kékebb az ég, melegebb a nap. Akiknek régi óhajításuk teljesül azzal, hogy Bartók is közéjük áll.”. Eképpen kezdte Kodály Zoltán Bartók Béla gyermekkarainak propagálását. „1925-től kezdve többször biztattam kórusok írására. Soká nem írt, azután (mintegy 10 év múltán) egyszerre egész csokorral állt elő... Akkor kezdte forgatni Palestrina műveit, s ez a művészet mélyen megragadta”<sup>9</sup>

Bartók fontosnak érezte, hogy a fiatalkori kórusművek technikai szintjén túl kell lépnie és egy zeneileg igényes, és aránylag egyszerű stílust kell kialakítania. Az egyneműkarokkal így érett remekművekkel ajándékozta meg a gyermek- és nőikarokat, melyekben a műfaj, a tartalom és az üzenet tökéletes egységet képez.

Bartók Béla 1935-ben kezdte a gyermek- és nőikarok számára tervezett művek komponálását. Huszonhét darabot komponált, melyekből először ötöt, majd később újabb kettőt kislemezes kiadvánnyal is ellátott (1937-1941): *Bolyongás*, *Cipósütés*, *Huszárnóta*, *Ne menj el!*, *Resteknek nótája*, *Ne hagyj itt!*, és *Legénycsúfoló*. Az ősbemutató 1937. május 7-én volt Budapesten, előadta a Váci utcai polgári leányiskola énekkara (karigazgató: Bart Ferencné) és a cisztercita gimnázium ének- és zenekara, vezényelt: Rajeczky Benjamin (1-5. tételek).

Az *Egyneműkarok* megjelenésétől egész generációk nőttek fel a műveken. Személyesen én fiatal lánykoromban ismerkedtem meg velük, mikoris a marosvásárhelyi Vártemplom *Cantemus* leánykarában énekeltem. Kedvenceimként énekeltek a műveket

<sup>8</sup> Drd. Brugós Anikó egyetemi asszisztens, Partiumi Keresztény Egyetem, Zeneművészeti Tanszék, brugosaniko@yahoo.com.

<sup>9</sup> Kodály, Z.: *Visszatekintés II*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 445.

évekig, de biztosan sokan nem értették mélységes mondanivalójukat, nem észleltük egy-egy tétel érzelmi telítettségét. Jó pár év távlatából már csodálattal teli tekintek vissza rájuk, és egyre nagyobb meglepetés mindegyik, amikor újra és újra előveszem őket. Kimeríthetetlenül gazdag, ugyanakkor elmondhatatlanul összetett a ciklus. A leírhatatlan fájdalom a *Ne hagyj itt!*, *Senkim a világon...* *Isten veled* című tételekben, a *Van egy gyűrűm* karika játékossága, a *Lánycsúfoló* humora, a *Mihálynap*i köszöntő ünnepélyessége, a *Kánon* szépsége a szigorúan kötött formában, a *Tavas*z frissessége, a *Bolyongás* zenei felépítése, a *Levél az otthoniakhoz* mélysége mind egy-egy gyöngyszeme a kórusirodalomnak.

Jelen elemzésemben a szövegforrásokra összpontosítok, összegzem és kibővítem az eddig elért eredményeket. Ezirányú kutatásomat nagymértékben segítette V. Szűcs Imola: *Ének őrzi az időt*<sup>10</sup>, a *Magyar Zene* folyóiratban 2014-ben megjelent tanulmánya végén közzétett bibliográfia.

Mint ismeretes, Bartók többnyire az általa ismert, a 19. századi népköltészeti gyűjteményekből válogatott. A felhasznált verseket nem szó szerint használja, hanem sokszor variálja, átírja őket. Somfai László egy 1969-ben kelt tanulmányában *Bartók Egynemű kórusainak szövegforrásáról* 21 darabnak sikerült részben vagy teljesen kimutatnia szövegforrását. A legnagyobb része a Kisfaludy Társaság által kiadott *Magyar Népköltési Gyűjteményekből*<sup>11</sup> van. Az 1877-ben Aradon kiadott Kálmány Lajos *Koszorúk az Alföld vadvirágaiból – Pécskáról való* kiadványban vélte megtalálni a *Cipósütés* eredeti verzióját. A többinek variációit, sortöredékeit a Kiss Áron *Magyar gyermekjáték-gyűjteményben* (1891) találta meg. S ahogy Somfai fogalmazott, „a további feladat a folkloristákra vár”<sup>12</sup>.

Szabó Miklós a *Bartók Béla kórusművei* című könyvében megemlíti még két olyan szöveget, mely nem szerepel a Somfai tanulmányban, miszerint a *Leánykérő* „szövegéhez több mint egy tucat variáns található *A Magyar Népzene Tára I. kötetében*”<sup>13</sup> és a *Párnás táncdal* „textusát valószínűleg a Kriza *Vadrózsák* című kiadványából vette (talán a *Magyar Népköltési Gyűjtemény XI kötete* közvetítésével)”<sup>14</sup>.

#### *I. füzet:*

*I. Tavasz.* Az eredeti hat versszakból Bartók a 2-3.-at kihagyta, néhány sort meg jelentősen megváltoztatott. Ma már az érthetetlen, tájnyelvi alakot a *Szép madár a főske*,

<sup>10</sup> V. Szűcs, I.: *Ének őrzi az időt*. In: *Magyar Zene* LII. Évf, 2 szám, 2014. május.

<sup>11</sup> a továbbiakban MNGy.

<sup>12</sup> Somfai, L.: *Bartók Egynemű kórusainak szövegforrásáról*, In: *Magyar Zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Bónis, F. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 359.

<sup>13</sup> Szabó, M.: *Bartók Béla kórusművei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 22.

<sup>14</sup> Uo.



*szépen föcsög / Mikor a reggeli harmat csöpög* irodalmi nyelvezetre fordítja, a szöveg hangulatából kiütköző szavakat, mint *A szántó marháit meg is tartja / fegyvert és katonát* kicseréli. Eredeti szövege a MNGy: *Népdalok és mondókák*, I. kötet, szerk. Erdélyi János, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1846 jelent meg.

2. *Ne hagyj itt!* A kórusműben Bartók egy elég közismert, elterjedt szöveget választ. A MNGy: *Népdalok és mondókák*, I. kötet szerk. Erdélyi János, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1846, 66 számú szerelmi dal szövegének elhagyja az első versét, a másik kettőt meg teljesen változatlanul hagyja. Megfigyelhető, hogy a Kallós Zoltán által 1967-ben Széken gyűjtött ballada (Kallós Zoltán 1971: 554/230. sz.) harmadik szakasza is ugyanaz, míg a kezdő sorban a *Ne hagyj itt!* szövegváltozata ismerhető fel.

3. A *Jószág-igéző*ben az első másfél versszakot érintetlenül hagyta, de a 7. sort már megváltoztatta, s a továbbiakban is visszatérő, *csingilingi lánga* szavakat csak a végén hagyja meg, ott viszont nyomatékosabban ismétli. A csíki vármegyében gyűjtött népdalt, a *Gyűjtik a csordákat* – MNGy<sup>15</sup>. I kötetben találta Bartók. Tavaszi kihajtáskor énekelték; valószínűleg szertartáshoz kapcsolódik, mert a csengetéstől, a küszöb láncsal való elkötéséről esik szó. (A zajjal a gonoszt üzték el, az elkötés pedig a hasznos volt hivatva a házon belül megtartani.)

## II. füzet

1. *Levél az otthoniakhoz*. Somfai szerint ez két népdalnak a kombinációja. Bartók szövegsorokat kihagyva, összevonva, szórendcserét használva egy teljesen új összefüggő, értelmes, tartalmas szöveget hoz létre. A felhasznált szövegek a MNGy: *Dunántúli gyűjtés*, VIII. kötet szerk. Dr. Sebestyén Gyula, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1906, jelent meg.

2. A *Játék* szövege egyértelműen a Kiss Áron *Magyar gyermekjáték-gyűjteményéből* származik. Több szövegvariáció is megtalálható a gyűjteményben. (Kiss Áron *Magyar gyermekjáték – gyűjtemény*, Budapest, 1891 430 o.)

3. A *Leánynéző* című tételben egyetlen szót változtatott meg Bartók az Erdélyi János által szerkesztett *Népdalok és mondókák* című kötetben elsőnek közölt szerelmi dalához képest.

4. *Héjja, héjja, karahéjja* című tétel szövege a Kiss Áron gyűjteményében fellelhető szövegvariációk ismeretéből születhetett.

---

<sup>15</sup> MNGy: *Elegyes gyűjtések Magyarország és Erdély különböző részeiről*. Arany, L. és Gyulai, P. (szerk.), Pest: Atheneum, 1872.

### III. füzet

1. *Ne menj el!* Ennek a versnek mindeddig nem találták meg az eredetét. Sem Somfai László nem találta meg, sem Szabó Miklós, aki a Somfai 21 megtalált szövegéhez kettőt tett hozzá, sem a V. Szűcs Imola *Ének őrzi az időt – Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában* című tanulmányában, ahol még öt forrást sikerült kinyomoznia. V. Szűcs Imola azt a következtetést vont le, hogy mivel ismeretében áll a korabeli népköltési gyűjtemények és folklórkiadványok sora, szerinte ez a fajta vers távol állhat a magyar népköltészettől. „A magyar népi szövegekben a távozót legtöbbször önmagukban is költői átkok kíséretében szokás útjára bocsájtani.” „Tekintettel arra, hogy Bartók Béla idegen nyelvterületen is jelentős gyűjtőmunkát végzett, a vers könnyen alapulhat idegen nyelvű gyűjtéseiben, de gondolhatunk saját költeményre is.”<sup>16</sup> Azonban ha megnézzük az Erdélyi János által szerkesztett *Népdalok és mondókák*<sup>17</sup> című kötetben az *Arany-ezüstért cifra ruháért* után, másodiknak közölt szerelmi dalt és ugyanaz a kötet 77. számú versét, akkor feltételezhetjük, hogy Bartók innen ismerhette és magáévá formálhatta ezt a gyönyörű szöveget.

MNGy I. kötet 2 szám

Szomorú már nekem járásom, kelésem,  
Talán e világban nem leszen örömem,  
Mert az én édesem eltávozik tőlem,  
Kiért elbágyadott szomorodott szivem.

MNGy I. kötet 77 szám

Csillagos az ég, csillagos.  
Bú szállt a szivemre, bánatos.  
Akárhová hajtsani fejemet,  
Sehol sem találom helyemet.

Bartók Béla

Ne menj el, el ne menj,  
Ne hagyjál itt engem,  
Mert ha itt hagysz engem,  
Bánatos lesz lelkem.

Bánatos lélekkel,  
Szomorodott szívvel,  
Egyedül hogy legyek,

<sup>16</sup> V. Szűcs, I.: *Ének őrzi az időt – Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában*. In: *Magyar Zene* LII. évf., 2. szám, 2014. május. 212.

<sup>17</sup> MNGy: *Népdalok és mondókák* I. Erdélyi J. (szerk.), Budapest: Kisfaludy Társaság, 1846.

Nálad nélkül éljek?  
Világon még élek,  
Soha nem felejtlek,  
Visszajössz, vissza még,  
S velem maradsz mindég.

2. *Van egy gyűrűm karika* szövegét a Kálmány Lajos: *Szeged népe* című könyv I. kötetéből (Réthy Lipót és fia, Arad, 1881) vehette Bartók. Feltehetőleg a könnyebb énekelhetőség kedvéért pár tájnyelvi szót megváltoztatott. A legszembeűnőbb az, ahogyan elhagyta az „*iccza te!*” felkiáltást és a „szögöd-Fölsővárosi” tájszólást irodalmi magyarra fordítja. A „*szoknya*” és „*sipka*” szavak helyett „*bundá*”-t és „*kendő*”-t, a „*rúzsám*” helyett „*babám*”-at használ.

3. *Senkim a világon* című tételben, Bartók változatlanul vette át szöveget a Erdélyi János *Válogatott magyar népdalok*<sup>18</sup> kötetéből, csupán az *Árva vagyok árva* kezdetű 59. számú népdal szövegéből elhagyta az első két szakaszt.

4. Az állatok játékos, vidám és nem utolsó sorban humoros munkálkodásának az eredeti szövegére a Somfai Miklós szerint Kálmány Lajos: *Koszorúk az Alföld vadvirágaiból* (I. kötet) című kiadványában talált rá. A *Cipósütés* című tétel szövegét alaposan átkomponálta.

#### IV. füzet

1. A *Huszárnóta* szövege Szabó Miklós<sup>19</sup> szerint a Kiss Áron gyűjteményéből való. Kutatásom során abban a kötetben azonban nem találtam még hasonló változatot sem, viszont a Erdélyi szerkesztette Magyar Népdalok és Mondókák<sup>20</sup> MNGy III. kötetének 96. szerelmi dala *Ez a falu be vagyon kerítve* sorral kezdődik.

MNGy III. kötet  
Ez a falu de be vagyon kerítve,  
Kincsem, rózsám, hogy mégysz ki belőle?  
Be vagy te a szívembe kerítve,  
De ki soha nem is mégysz ám belőle.

Tulsó soron most nyilik ki a rózsá,  
Még ide is illatozik a szaga,

<sup>18</sup> Erdélyi, J.: *Válogatott magyar népdalok*. Pest: Heckenast Gustáv, 1857.

<sup>19</sup> Szabó, M.: I. m.

<sup>20</sup> MNGy: *Népdalok és mondókák*, III. Erdélyi, J. (szerk.) Budapest: Kisfaludy Társaság, 1848.

Leszakasztom azt a szélső levelét,  
Nem felejttem úgy el galambom nevét.  
(Szend)

Bartók Béla  
Ez a falu be vagyon kerítve,  
De ha lehet, kimegyek belőle!  
Kinek tetszik, csak maradjon benne,  
Sej, haj, nem törődöm véle!

Huszárossan ülök a nyeregbe,  
Ezer pengő vagyon a zsebembe,  
Édes lovam, ne félj, itt nem hagylak,  
Sej, haj, széna lesz meg abrak.

2. A *Resteknek nótája* szövegváltozatának első két szakasza egész országszerte ismert bordal, mulatónóta volt. Bartók akár Kodály által is ismerhette, aki 1912-ben gyűjtötte ezt a változatot a Gömör megyei Alsóbalogon. Hogy a harmadik szakasz honnan való, arra sajnos nem tudtam rájönni. Az is lehet, ez a szöveg is Bartók költeménye.

3. A *Bolyongás* tétel gyönyörű szövegére Bartók egy Porcsalmai Palkóról szóló balladában talált rá a MNGy I kötetének 10. Könyvében, a 385. számú szövegben.

4. A *Lánycsúfoló*-ban használt szöveg, az arcát festő szeplős lány témája több korabeli népköltési gyűjteményben is megjelent. Bartók találkozhatott a szöveggel a Limbay Elemér által gyűjtött és szerkesztett *Magyar daltár: a magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye dallam szerinti rendben*,<sup>21</sup> ahol a lányt Göndör Márinak hívják, vagy a Kálmány Lajos *Szeged népe*<sup>22</sup> című kötetekben. De megtalálható e téma a Borsod megyei Domaházán, 1939-ben Dincser Oszkár által gyűjtött népdalban is, *Ez a kislány bele-belenéz a tükörbe*<sup>23</sup> kezdettel. Bartók itt is kiigazította a tájszólást és még két szakasszal és két sorral bővítette a szöveget, erősítve a smink nélküli szegény lány kigúnyolását.

---

<sup>21</sup> Győr: Hennicke Rezső könyvkiadó, 1880-1888.

<sup>22</sup> Kálmány, L.: *Szeged népe*, III. Arad: Bába Sándor könyvsajtóján, 1891, 74.

<sup>23</sup> <http://db.zti.hu/24ora/dalok.asp> népzenei adatbázis, GR066BD, 2015. május 12.

## V. füzet

1. A *Legénycsúfoló* szövegének eredeti helye a MNGy II. kötetében<sup>24</sup>, a szerelmi dalok 9. sorszáma alatt található. Bartók az eredeti négy versszakból csak hármat használ fel, oly módon, hogy a második és harmadik szakaszokat eggyé tömöríti.

2. A *Mihálynap* című tétel szövegében sincs nagy különbség a MNGy II. kötetében megjelent régies köszöntőhöz képest. Három kis szócserét használ, a sorismétlést hagyja el és csak a III. szakaszban vehető észre egy kis tartalmi változat, miszerint a „paradicsom” helyett a „a magos mennyeket” használja.

3. A *Leánykérő* szövege szintén két gyermekjáték szövegkombinálása. Az első játék eredetije szinte teljes egészében a Vikár Béla *Somogy megye népköltése* (MNGy VI. kötet, Atheneum Budapest, 1905) című gyűjteményben található, míg a második felét egy kis átvezetéssel („– Mi tűrés, tagadás, / Csak ki kell vallanom:”) a Kiss Áron *Gyermekjáték-gyűjteményéből* vette Bartók.

## VI. füzet

1. *Keserves*. A tétel szövege két népdalból jött létre. A nyitó és záró sorpárt a *Magyar Népköltés Gyöngyei - Székelyföldi gyűjtések*,<sup>25</sup> Benedek Elek által összeállított gyűjteményből, míg a központi szakaszok a MNGy III. kötetének 41 számú szövegéből vette át.

2. Minimális a szövegváltoztatás a *Madárdal* című tételben is. Szövegforrása az Erdélyi János *Válogatott magyar népdalok*<sup>26</sup> kéziratos énekkötete, ahol megtalálható e dal a „Rigócskám, rigócskám, csacsogó szajkócskám...” kezdettel is.

3. *Csujogató*. A Bartók által használt szöveghez a legközelebbi variánst a MNGy Erdélyi János által szerkesztett III. kötetben<sup>27</sup> találhatjuk. Bartók az első két szakaszt használja, melyet megtold még egy sorral, (*Hej, élet gyöngyélet*), illetve még egy szakaszt tesz hozzá, szintén ismert csujtogatások adaptációját. *Akinek most kedve nincs / Annak egy csepp esze sincs*, vagy *Üsd össze a bokád, kerekedj a táncra*.

## VII. füzet

1. Szabó Miklós *Bartók Kórusművei* kötetében úgy véli (22. old.), hogy a *Bánat* tétel első szakaszát a zeneszerző a MNGy valamelyikéből inspirálódva használja, míg a második

<sup>24</sup> MNGy II., *Csongrádmegyei gyűjtés*. Török K. (szerk.), Pest, 1872.

<sup>25</sup> *A Magyar Népköltés Gyöngyei*, Benedek, E. (szerk.), Budapest: Athenaeum R. Társ., 1895.

<sup>26</sup> Erdélyi, J.: *Válogatott magyar népdalok*. Id. kiadó, 459 sz.

<sup>27</sup> MNGy: *Népdalok és mondókák*, III. Erdélyi, J. (szerk.), Id. kiadó.

szakasznak eredetét nem tudta felfedni. Én a Kriza János *Vadrózsák* (Stein János, Kolozsvár 1863) kötetében megtaláltam szinte szó szerint, a *Marosszékiek – A Nyárad mentéről* fejezetben a *Szivárvány havasán* kezdetű dal utolsó két szakaszaként.

Kriza János

Szivárvány havassán  
Felnőtt rozsmarintszál,  
Nem szereti helyit,  
El akar bujdosni.

Ki ké' onnat venni,  
Új földbe ké' tenni,  
Rózsám ablak' alá  
Kéne palántálni.

Vásárhelyi torony  
Kürül van kerítve,  
Három szál rozsmarint  
Van belé ültetve.

Öntözzétek, lányok,  
Hogy ne hervadjon el,  
Szeretőtök szüve  
Hogy ne hasadjon el.

Megéltünk vóna mű  
Még a kősziklán is,  
Elfeküdtünk vóna  
Ketten egy párnán is.

Szerethettél vóna,  
Ha szép nem vótam is,  
Mer én szerettelek,  
Ha szegény vótál is.

Könnyebb a kősziklát  
Lágy iszappá tenni,  
Mind két egyes szűnek  
Egymástól elválni.

Mikor két egyes szű  
Egymástól megválík,  
Még az édes méz is  
Keserűvé válik.  
Bartók Béla

Könnyebb a kősziklát  
Lágy iszappá tenni,  
Mint két egyes szívnek  
Egymástól elválni.

Mert ha két édes szív  
Egymástól megválík,  
Még az édes méz is  
Keserűvé válik.

2. Négy négysoros szakaszok lettek a *Ne láttalak volna!* eredeti 10 soros szövegéből, melyet Bartók a MNGy Új évfolyamában a Mailand Oszkár *Székelgyűjtések*<sup>28</sup> VII. kötetében talált.

3. Az *Elment a madárka* eredeti szintén 10 soros szakaszára A Magyar Népköltés Gyöngyei<sup>29</sup> kötetéből választotta ki Bartók.

### VIII. füzet

1. *Párnás táncdal*. Ennek a darabnak a szövegét teljes egészében megtaláljuk a Kriza János *Vadrózsák*<sup>30</sup> gyűjteményében, az Udvarhelyszéki gyűjtések között *A párnás táncdal* címmel. „Ezen dal közben az ifjak körbe állanak, amelynek közepén egy ifjú áll kezében párnát tartva és szemlélgetve körös-körül, míg a körből kiválasztván egy leányt, a párnát elébe teszi és arra térdepel; mire a leánynak is le kell térdepelni, választója csókját elfogadni, aztán a párnával a kör közepébe kiállani az ifjú helyébe, körülszemlélődni s a fennírt módon a körbeli ifjak közül egyet választani stb.”<sup>31</sup> Kriza ezzel a leírással a 17–19. században Európa-szerte kedvelt társastáncot írja le. Hozzánk feltehetően német közvetítéssel került, erről egyik legrégebbi leírója, Garay János tanúskodik (1834)<sup>32</sup>. Az egész magyar népterületen elterjedt lakodalmi tánc típus. A Kárpát-medence más nemzetiségeinek körében is ismeretes, példa rá a Moldvában közkedvelt *perinita*.

A táncdal felhasználásánál Bartók a könnyebb éneklést előtérbe helyezve itt is megváltoztatja a szöveget (*fejér gölice* helyett *fehér kis gerle*), de értelmi változás is észrevehető. Bartóknál a gyermekét a fehér gerlice, míg a pártát a bagoly asszonyka siratja, míg az eredeti szövegben ez pont fordítva van.

2. „A haladványos és ellentétes gondolatrítmus összefonódásának szép példája.”, írja Erdélyi János<sup>33</sup> a 142 számú népdalszövege elé. Ezt a szöveget komponálta meg Bartók *Kánon* cím alatt. Annyi változást eszközölt csak, hogy a *hej* helyett a *de* szótagot használta és az utolsó sorba beszúrta a *karcsú* jelzőt.

3. Szintén a MNGy III. kötetében található a Kriza János *Székelgyűjtésének*<sup>34</sup> szövege, az *Isten veled*. Négy soros strófákká alakította a szöveget egy-egy sor megismétlésével és kettő betoldásával, sőt még sorcserét is használt.

Összegezve elmondhatjuk, Bartók a 27 *Egyneműkar* szövegeihez tizennégy korabeli gyűjteményből és egy Kodály által gyűjtött népdalból inspirálódott:

<sup>28</sup> MNGy: *Székelgyűjtés* VII. Vargha, Gy. (szerk.) Kisfaludy Társ., Budapest: Athenaeum, 1905.

<sup>29</sup> *A Magyar Népköltés Gyöngyei*. Id. kiad.

<sup>30</sup> Kriza, J.: *Vadrózsák*. Bukarest: Kriterion kiadó, 1975, 142-143.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-481.html>, 2015. május 12.

<sup>33</sup> MNGy: *Népdalok és mondókák*, I. Id. kiad.

<sup>34</sup> MNGy *Új Folyam*, III. Arany, L. és Gyulai, P. (szerk.), Budapest: Athenaeum, 1882. *Székelgyűjtés*. Gyűjtötték: Kriza János, Orbán Balázs, Benedek Elek és Sebesi Jób.

- 2 szöveg: Erdélyi János *Válogatott magyar népdalok: Senkim a világon, Madárdal*
- 1 szöveg: Kálmány Lajos *Szeged népe I: Van egy gyűrűm, karika*
- 1 szöveg: Kálmány Lajos: Szeged népe, III: *Leánycsúfoló*
- 4 szöveg: Kiss Áron *Magyar gyermekjáték – gyűjtemény: Játék, Héjja, héjja, karahéjja, Cipósütés, Leánykérő*
- 1 szöveg: Kodály Zoltán gyűjtése: *Resteknek nótája*
- 2 szöveg: Kriza János *Vadrózsák: Bánat, Párnás táncdal*
- 1 szöveg: szerk. Arany László és Gyulai Pál MNGy *Székelyföldi gyűjtések III. kötet: Isten veled!*
- 1 szöveg: szerk. Arany László és Gyulai Pál MNGy: *Elegyes gyűjtések Magyarország és Erdély különböző részeiről: Jóság-igéző*
- 2 szöveg: szerk. Benedek Elek: *A Magyar Népköltés Gyöngyei: Keserves, Elment a madárka*
- 1 szöveg: szerk. Dr. Sebestyén Gyula MNGy: *Dunántúli gyűjtés, VIII. kötet: Levél az otthoniakhoz*
- 6 szöveg: szerk. Erdélyi János MNGy: *Népdalok és mondókák, I. kötet: Tavasz, Ne hagyj itt!, Leánynéző, Ne menj el!, Bolyongás, Kánon*
- 3 szöveg: szerk. Erdélyi János MNGy: *Népdalok és mondókák, III. kötet: Huszárnóta, Keserves, Csujogató*
- 2 szöveg: szerk. Török Károly MNGy: *Csongrádmegyei gyűjtés, II. kötet: Legénycsúfoló, Mihálynap-i köszöntő*
- 1 szöveg: szerk. Vargha Gyula MNGy: *Székelyföldi gyűjtések, VII. kötet: Ne láttalak volna!*
- 1 szöveg: szerk. Vikár Béla MNGy *Somogymegye népköltése, VI. kötet: Leánykérő*

Bartók a tételecímeket is gondosan választotta meg. Csak három tételben találhatjuk meg a kezdősört, pedig köztudott, hogy a népdaloknak nincs címe, hanem a kezdősora után különböztetjük meg őket, tesszük őket névsor szerint egy tartalomjegyzékbe. Ezzel szemben Bartók csak a *Ne menj el!*, a *Van egy gyűrűm karika* és az *Elment a madárka* esetében tartotta meg címként az első sort, míg a *Héjja, héjja, karahéjja* esetében lerövidítette a sort. Két tételnél még ragaszkodott a szöveg-cím összefüggéshez. A *Senkim a világon* és a *Ne láttalak volna* tételeknél mindkét esetben a népdal második sora lett a mű címe. A fennmaradt tizenkilenc tételnél a cím a szöveg tartalmának tömör foglalata.



## Könyvészet

- A Magyar Népköltés Gyöngyei* (1895). Benedek, E. (szerk.), Budapest: Athenaeum.
- Elegyes gyűjtések Magyarország és Erdély különböző részeiről* (1872). Arany, L. és Gyulai, P. (szerk.), Pest: Atheneum.
- Magyar daltár: a magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye dallam szerinti rendben I-VI.* (1880-1888), Limbay, E. (szerk.), Győr: Hennicke Rezső.
- Magyar Népköltési Gyűjtemények I. Népdalok és mondókák* (1846), Erdélyi, J. (szerk.), Budapest: Kisfaludy Társaság.
- Magyar Népköltési Gyűjtemények II. Csongrádmegyei gyűjtés* (1872), Török, K. (szerk.), Pest: Kisfaludy Társaság.
- Magyar Népköltési Gyűjtemények III.* (1848), Erdélyi, J. (szerk.), Pest: Kisfaludy Társaság.
- Magyar Népköltési Gyűjtemények III. Új Folyam* (1882). Arany, L. és Gyulai, P. (szerk.), Budapest: Athenaeum.
- Magyar Népköltési Gyűjtemények VII. Új Folyam. Székelyföldi gyűjtés* (1905) Vargha, Gy. (szerk.), Budapest: Athenaeum.
- Magyar Népköltési Gyűjtemények VIII. Dunántúli gyűjtés* (1906), Dr. Sebestyén, Gy. (szerk.), Budapest: Kisfaludy Társaság.
- Erdélyi, J. (1857). *Válogatott magyar népdalok*. Pest: Heckenast Gusztáv.
- Kálmány, L. (1877). *Koszorúk az Alföld vadvirágaiból I.* Arad.
- Kálmány, L. (1877). *Koszorúk az Alföld vadvirágaiból II – Pécskáról való.* Arad.
- Kálmány, L. (1881). *Szeged népe*, I. Arad: Réthy Lipót és fia.
- Kálmány, L. (1891). *Szeged népe*, III. Arad: Bába Sándor.
- Kiss, Á. (1891). *Magyar gyermekjáték – gyűjtemény*. Budapest: Hornyánszki Viktor.
- Kodály, Z. (1964). *Visszatekintés II.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Kriza, J. (1863). *Vadrózsák*. Kolozsvár: Stein János.
- Kriza, J. (1975). *Vadrózsák*. Bukarest: Kriterion.
- Somfai, L. (1969). *Bartók Egynemű kórusainak szövegforrásáról*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Szabó, M. (1985). *Bartók Béla kórusművei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- V. Szűcs, I. (2014). *Ének őrzi az időt – Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában*. In: *Magyar Zene* LII. évf., 2.
- Vikár, B. (1905). *Magyar Népköltési Gyűjtemények VI. Somogymegye népköltése*. Budapest: Athenaeum.
- <http://db.zti.hu/24ora/dalok.asp>, GR066BD, 2015. május 12.
- <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-481.html>, 2015. május 12.

## Kivonat

Somfai László, Szabó Miklós, V. Szűcs Imola kutatásai nyomán újra elindultam az egynemű karok szövegforrásainak felkutatására, összegezve és kibővítve az eddigi tanulmányokat. Először számba vettem a bartóki kórusművészet darabjait, felfedezve bennük azt a hosszú utat, azt a hatalmas stiláris változást, melyet a fiatalkori próbálkozásoktól (1909) a *27 Egyneműkarig* (1935-1936) megtett. Majd sorba véve a Bartók szövegkutatók által említett korabeli gyűjteményeket és kiadványokat sikerült mind a huszonhét egynemű kar szövegét megtalálnom. Eredménynek tekintem, hogy sikerült nyomára bukkanni az eddig nem ismert *Ne menj el!* tételben használt vers eredeti szövegére, továbbá a *Huszárnóta* és *Bánat* című tételek egy-egy közelebbi szövegvariációjára bukkantam az eddig feltételezett versekhez képest.

## Abstract

Based on the research of László Somfai, Miklós Szabó and Imola V. Szűcs, I restarted my enquiries related to the lyrical sources of the *Twenty-Seven Choruses* summarizing and expanding the previous documentation. First of all, I analyzed the pieces of Bartók's choral-works, discovering the long journey he made with immense variations in style, starting from the early endeavors (1909) until the *Twenty-Seven Choruses* (1935-1936).

Further on, upon reading the early collections referred to by the researchers of Bartók's lyrics, I managed to obtain the lyrics of all the *Twenty-Seven Choruses*. I consider it an important achievement that I managed to discover the original verses of the previously unknown *Don't Leave Me* theme, and also found a tighter variation of the original verses of *Hussar* and *Regret* than the previously alleged ones.

## Bartók Mozart játéka és instruktív kiadványai

### Béla Bartók as a Performer of Mozart's Works and His Publications for Young Pianists

*Kulcsszavak:* Bartók, zongora, hangfelvétel, előadó-művészet, kottakiadás, zongorapedagógia

*Keywords:* Bartók, piano, soundrecordings, performing art, music publishing, piano-pedagogy

Bartók zongorajátékáról kevés felvétel maradt, és ezek is változó hangminőségben. A felvételeken kívül – Somfai és Kocsis a centenáriumi lemezkiadás (Centenary Edition of Bartók's Records [Complete] Bartók Records Archives, 1912-1944) kísérőszövegében 7 forrást említ: családi fonográfhangerek, gépzongorás bejátszások, His Master's Voice hanglemezek, londoni és budapesti lemezek, rádió- és amatőr felvételek, washingtoni hangverseny, amerikai hanglemezek, rádiófelvételek – segítséget nyújthatnak Bartók játékának megidézésében a korabeli kritikák és a tanítványok visszaemlékezései is. Minden esetre vitathatatlanul korának egyik legnagyobb zongoristája volt. (Kár, hogy később a zeneszerző és a népzene kutató háttérbe szorította a zongoraművészt.)

Zongorajátéka korának romantikus hagyományaiból nőtt ki és fejlődött sajátosan bartóki játékmóddá. Az akkori szokásokhoz képest kotta hívebb előadás, a zeneszerzői gondolatok hiteles tolmácsolásának igénye, kevésbé ismert művek előadása jellemezte zongorajátékát. Hangszíne, érzékeny billentése, virtuóz, rugalmas csuklója és finom rubatói tették egyénivé zongorahangját.

Mindezeket egy Mozart-felvétellel szeretném érzékeltetni, amelyen Bartók egy amatőr felvételen Mozart: A-dúr zongorára és zenekarra írott rondójának részletét játssza a budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarával, Dohnányi Ernő vezényletével 1936. október 26-án. Az operaházi hangversenyt a Budapest I. rádióállomás közvetítette, onnan vették lakklemezre a rövid részletet.

A mű partitúrájának (Mozart: *A-dúr rondo* KV 386 – [1782]) igen érdekes sorsa volt. Azok között a kéziratok között leltek rá, amelyeket Constanze Mozart 1800-ban (más forrás szerint 1799-ben) a fiatal, Offenbach-i kiadónak, Johann Anton Andrének<sup>36</sup> adott el. 1840 körül 12 másik

<sup>35</sup> Prof. dr. habil. Maczelka Noémi DLA, Szegedi Tudományegyetem, JGyPK Művészeti Intézet, Ének-zene Tanszék, maczelka@jgypk.szte.hu.

<sup>36</sup> Johann Anton André (1775. október 6. Offenbach am Main - 1842. április 6. uo.) zeneszerző, zeneműkiadó, jól ismert Mozart-kutató. Andrének több mint 270 eredeti Mozart-partitúra volt a tulajdonában, t.k. 2 teljes opera: a *Figaro házassága* és a *Varázsfuvola*; sok mű első kiadása fűződik a nevéhez, és a kéziratok alapján készült kiadásoknak jó híre volt.

kézirattal együtt Londonban elérvették. Az, hogy a kéziratot már ekkor lapokra szabdalták szét, vagy, hogy ezt a műveletet az ismeretlen vevő végezte el később, nem tudható, a biztos csak az, hogy a partitúrának nyoma veszett. Csak 1910-ben irányult rá újból a figyelem: a Mozart-rajongó William Weekes Fowler<sup>37</sup> közölte könyvében (*Stray Notes on Mozart and his Music*) hogy egyszer látott két lapot belőle Oxfordban.

Szerencsére, mielőtt a kotta ilyen barbár sorsra jutott volna, Cipriani Potter<sup>38</sup> 1839-ben készített egy zongorakivonatot a műből, és azt publikálta. E kivonat, valamint a megtalált 4 partitúraoldal-kézirat (136-171. ütem) alapján Alfred Einstein<sup>39</sup> rekonstruálta a művet. Mozart ezt a rondót eredetileg a KV 414-es *A-dúr zongoraverseny* zárótételének komponálta.

A most bemutatandó felvételt Makai István készítette Török Sophie költőnő<sup>40</sup> megrendelésére. A magyar amatőrök eleinte decelit- és zselatinlemezre készítették felvételeiket, ám a háborús években át kellett térniük a kórházakból beszerzett, leselejtezett röntgen-fóliákra. Makai Istvánnak egy darabig stúdiója működött a fővárosban, és mint a téma szakértője, könyvet is írt *Hangrögzítés – hangfelvétel* címmel. A koncertről egy darab, kb. 3 perces, 30 cm-es lakklemez készült, melyen a Rondo 38-151. ütemei, valamint a részlet végén a műsorvezető (Tamásné Filótás Lili) lekonferálása hallható.

Ha elég figyelmesen tudjuk hallgatni a felvételt, képesek leszünk a zörgés és kattogás közül kihallani Bartók *rugalmas, könnyedén guruló rubatóit, melyek éppen csak annyira helyezik át a hangokat a kottában rögzített helyről, hogy a zene természetes lejtését megérezhessük, de sohasem okoznak a hallgatónak labilis érzetet az időben*. Ugyancsak megfigyelhetjük, mennyire *különböző dinamikával játssza a páros kötések első és második hangjait – az első sokkal súlyosabb a másodiknál, nem csak dinamikája erősebb, de sokszor időben is hosszabb. Gyakran megnyújtja a skálametszetek első hangját*. A 19. sz. előadói hagyományát idézi *a bal kéz pillanattal hamarabb való megütése*. Vagy: *Mozart-korabeli előadói hagyományt idéz a bal kéz Alberti-basszusainál: az első hangot, azaz az akkord basszusát megnyújtja a billentyű lenn tartásával, vagy egy kis pedállal*.

Most nézzük meg, hogy az előadás során megfigyelt apró előadásbeli finomságok hogyan jelennek meg a Rozsnyai Károly zeneműkiadó kérésére készített instruktív kiadványokban. Rozsnyai a kor legnevesebb zongoraművészeit, zongorapedagógusait (Bartókon kívül Szendy Árpádot, Chován Kálmánt és másokat) kért fel, hogy pedagógiai célzatú sorozatot készítsenek, segítve ezzel a tanulók és tanárok munkáját a zeneirodalom legnagyobb szerzőinek tanulásakor.

<sup>37</sup> William Weekes Fowler (1849-1923) angol lelkész és rovarokkal foglalkozó biológus.

<sup>38</sup> Philip Cipriani Hambly Potter (1792. okt.3.- 1871. szept. 26.) brit zeneszerző, zongoraművész és tanár, a Royal Academy of Music igazgatója.

<sup>39</sup> Alfred Einstein (1880. december 30. -1952. február 13.) német-amerikai zenetudós és zeneműkiadó. Ő készítette el a Köchel-jegyzék javított változatát, melyet 1936-ban publikált.

<sup>40</sup> Török Sophie (1895-1955) eredeti neve: Tanner Ilona, Babits Mihály költő (1883 – 1941) felesége.

Hasonlítsuk most össze két kiadás kottaképét Mozart: *D-dúr szonáta* KV 311 I. tételének kidolgozási részéből! (Peters Nr.1800a Martienssen-Weismann valamint Rozsnyai Nr. 1451. Bartók előadási jeleivel.)



Bartók a töle megszokott rendkívüli gondossággal járt el a kiadványok készítésekor is. Pontosan elkülönítette a mozarti jeleket a sajátjaitól – ez utóbbiakat kisebb betűkkel nyomtatták. Így jól nyomon követhető, milyen utasítások erednek magától Mozarttól, és melyek azok, amiket Bartók javasol az előadónak. Könnyen megfigyelhető az is, hogy ez utóbbiak a mozarti gondolat folytatói, kiteljesítői-e, avagy a szerzői akarattal ellentétesek. Bartók Béla minden szonátát gondosan elemez formailag is, jelzi a kottában a nagy formarészeket és a témákat egyaránt. A két kiadás egy-egy lapjának összehasonlításakor megállapíthatjuk, hogy a bartóki jelek sohasem mondanak ellent a mozartiaknak, azok kiegészítői, mintegy magyarázói, aprólékosabb, részletesebb útmutatást nyújtanak a zongorázónak, olyan tanácsokkal szolgálnak, melyek kellő mértékű betartása az előadás élővé válását, természetességét, a helyes hangsúlyozást segítik. Míg a mozarti forte és piano jelek egy-egy karaktert jelölnek, a bartóki jelek a karakteren belüli helyes hangerőviszonyokat is megmutatják. A témákon belül megjelenő apróbb tempo-, még inkább karakterváltozást jelölik az előadásmódra vonatkozó kifejezések (*semplice, tranquillo, subito, ritenuto, a tempo*). Megtaláljuk az Alberti-féle basszus játékmódjának jelöléseit is: a basszushangok negyeddel való jelölése, ill. pedáljelzés formájában. A sok *crescendo – diminuendo* jelzés segíti a statikus, egyforma hangerejű játék elkerülését, hajlékonyabb, színesebb játékot biztosít helyes mértékben történő alkalmazása.

A kiadói utasításokkal ellátott kották nagyon hasznosak akkor, amikor már van egy fajta képünk egy bizonyos műről, ill. ha egy jelentős előadói egyéniség véleményét szeretnénk megismerni egy bizonyos műről. Nem nélkülözhetők azonban a tanulás során az Urtext –kiadások, amik nem kötik meg az előadói fantáziát, ill. pontos képet adnak a szerzői jelölésekről. A kezdők tanításakor azonban az Urtext sok esetben (pl. Haydn-szonáták) nem nyújt elegendő támpontot a tanulónak a helyes artikulációhoz, ezért helyesebb olyan kiadáshoz fordulni, amely takarékosan ugyan, de tartalmaz megoldási javaslatokat is.

1913-14 között Bartók visszavonult a koncertélettől. Kezdeti zeneszerzői sikerei nem ismétlődtek, a közönség nagy része nem értette Bartók új hangját. A szakma sem kényeztette el őt. 1911-ben *A csodálatos mandarint* a Lipótvárosi Kaszinó pályázatán visszautasítják, az Új Magyar Zene-egyesület (UMZE) nem működik kellő hatékonysággal, egyáltalán, „ő, mint zeneszerzőt hivatalosan kivégezték” (Bartók leveléből Zágon Géza Vilmosnak 1913. aug.22.)

Bartók leveleiből tudjuk, hogy 1910-től már kiadásra készíti elő a Beethoven-szonátákat és más műveket is a Rozsnyay zeneműkiadó kérésére. 1912-ben Rózsavölgyivel kötött megállapodást a zongoratananyag átdolgozására a kezdettől a legmagasabb fokig. A Reschofskyval<sup>41</sup> írt zongoraiskola ennek a tevékenységnek a része, 1913-ban jelent meg. A pedagógiai és zenei indíttatáson kívül valószínűleg a megélhetés anyagi okai is szerepet játszhattak az iskola elkészülésében.

A zongoraiskola angol, német és francia nyelven is megjelent. A régebbi gyakorlatnak megfelelően sok magyarázó szöveget tartalmaz. Az idegen nyelven megjelenő kiadások a külföldiek számára is használhatóvá teszik, ám a magyar anyanyelvűek számára is igen hasznosak lehetnek. Segítségükkel kitűnően elsajátítható az adott idegen nyelven a szakmai szókincs, az idegen nyelvű terminológia.

Részlet a zongoraiskola magyar-német nyelvű kiadásából:



<sup>41</sup> Reschofsky Sándor (\*1887 Temesvár, †1972 Budapest) Szendy Árpád (zongora) és Koessler János (zeneszerzés) növendéke volt a Zeneakadémián.

A kezdőknek szánt zenemű azonban nem volt előzmények nélküli, hiszen 1908/09-ben keletkezett a *Gyermekeknek* c. sorozat, I-II. füzetében 42 magyar, III-IV. kötetében 43 szlovák gyermek- és népdal felhasználásával.

Az *iskolában* – 5 darab kivételével (2 Lemoine, 2 Czerny, 1 átalakított Duvernoy) – Bartók e célra készült darabjai szerepelnek, 3 közülük népdalfeldolgozás. A szerkezet és a technikai alapgyakorlatok, ujjgyakorlatok Reschofsky munkái, a magyarázatok és a kis gyakorlatok Bartókéi.

### Bartók közreadásában megjelent művek:

*Az elemi zongorajáték gyakorlati tananyaga (Ujjrenddel, előadási jelekkel, jegyzetekkel)*  
szerkeszti: Bartók Béla. (Rózsavölgyi)

1. Reschofsky: Technikai gyakorlatok
2. Bach-Bartók: 13 kis zongoradarab
3. Kovács Sándor: Válogatott könnyű előadási darabok
4. Reschofsky: Válogatott könnyű tanulmányok

Bach: *Wohltemperiertes Klavier I-II.* kötet nehézségi sorrendbe rendezve, a két 5 szólamú fuga partitúraszerűen.

Beethoven:	<i>Skót táncok</i>	
	<i>Szonáták (elemzésekkel)</i>	
	<i>6 variáció op. 34.</i>	(Rozsnyai)
	<i>7 bagatell op. 33.</i>	”
	<i>15 variáció fűgával op.35.</i>	”
	<i>11 új bagatell op. 119.</i>	”
	<i>C-dúr polonaise op.89.</i>	”
Couperin:	Válogatott zongoradarabok (1924)	
Duvernoy:	<i>Piano école du mecanisme op.120.</i>	
Köhler, Louis:	<i>A kézügyesség iskolája I-II. (1917)</i>	
Mendelssohn:	<i>E-dúr preludium és fuga</i>	(Rozsnyai)
	<i>h -moll scherzo</i>	”
Mozart:	Zongoraszonáták	
	<i>C-dúr fantázia</i>	(Rozsnyai)
Scarlatti:	Szonáták (1924)	
Schubert:	<i>Fantázia - szonáta op.78. (Rozsnyai)</i>	
	<i>A - dúr nagy szonáta op. 143.</i>	”
	<i>2 scherzo (D, Esz)</i>	”
Schumann:	<i>Jugendalbum (válogatás)</i>	”

## Átdolgozások:

XVII. és XVIII. sz. olasz csembaló- és orgonamuzsika

(1930. Carl Fischer, New York kiadásában):

Benedetto Marcello:	<i>Sonata B</i>
Michelangelo Rossi:	<i>Toccata No.1. C</i>
	<i>Toccata No.2.a</i>
	<i>Tre correnti</i>
Azzolino Bernardino della Ciaia:	<i>Sonata G</i>
Girolamo Frescobaldi:	<i>Toccata G</i>
	<i>Fuga g</i>
Domenico Zipoli:	<i>Pastorale C</i>

Eredeti művek, amelyek a zongoraoktatásban is felhasználhatók:

*Három csíkmegyei népdal* (1907)

*14 zongoradarab* (14 bagatell) (1908)

*10 könnyű zongoradarab* (Az *Este a székeleyknél* és a *Medvetánc* c. tételt meghangszerelve a *Magyar képek* c. zenekari szvitbe illesztette, 1908)

*Gyermekeknek* 4 füzet (1908-09, átdolgozva 1945)

*Kezdők zongoramuzsikája* (A zongoraiskola darabjai, 1913)

*Zongorázó ifjúság* I-II. (Válogatás a *Gyermekeknek* és a *10 könnyű zongoradarab* c. sorozatból)

*Szonatina* (1915)

*Román népi táncok* (1915)

*Román kolinda dallamok* I-II. (*Román karácsonyi énekek*, 1915)

*15 magyar parasztdal* (1914-19)

*9 kis zongoradarab* (4 párbeszéd, *Menuetto*, *Dal*, *Marcia delle bestie*, *Csörgő-tánc*, *Preludio-all'ungharese*, 1926)

*Három rondó népi dallamokkal* (1916, 1927)

*Kis szvit* (A 44 hegedűduóból 5 darab zongoraátirata, 1936)

*Mikrokozmosz* 6 füzet (1926-1939)

## Könyvészet

Bartók-Reschowsky: *Zongoraiskola*. 4636. Budapest: Zeneműkiadó.

Demény, J. (1973). *Bartók Béla a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó.

Mozart, W.A.: *Rondo*, KV 386 (zongorakivonat). Wien: Universal Edition.



Mozart, W.A.: *D-dúr szonáta*, KV. 311. (Peters Nr. 1800a és Rozsnyai 1451)

Somfai, L. & Kocsis, Z. (1981). *Centenary Edition of Bartók's Records (Complete)* Bartók Records Archives, 1912-1944. Hungaroton LPX 12334-38.

## Kivonat

Bartók a 20. század egyik legnagyobb zongoraművésze volt. Csupán néhány felvétel maradt ránk játékaról, azok többsége is rossz minőségű. Az archív felvételek egyike Mozart *A-dúr rondója* (KV 386) zongorára és zenekarra. Ennek a műnek az ősbemutatója 1935-ben volt, Magyarországon pedig 1936. október 26-án játszották először. A bemutató előadáson Dohnányi Ernő vezényelte a Filharmóniai Társaság Zenekarát, a szólót Bartók Béla játszotta. Ezt a hangversenyt a magyar Budapest I. rádióállomás is közvetítette, onnan vette fel Makai István lakklemezre. Bartók több más mű (Bach, Beethoven, Couperin, Scarlatti) mellett Mozart összes zongoraszonátáját kiadta. Ezek közül most a *D-dúr szonáta* KV 311 két különböző kiadását (Peters Nr. 1800a Martienssen-Weismann és Rozsnyai Nr. 1451) hasonlítjuk össze.

## Abstract

Béla Bartók was one of the greatest pianists of the 20<sup>th</sup> century. Only a few recordings have remained of Bartók's piano playing, and most of them are of low quality. One of these few archived recordings is Mozart's *Rondo in A-major* KV 386 for piano and orchestra. The world-premiere of this piece of music was performed in 1935. In Hungary it was first played on 26<sup>th</sup> October, 1936. Ernő Dohnányi conducted the Orchestra of the Philharmonic Company, Béla Bartók played the solo. It was broadcast by the Hungarian State Radio from Budapest. In the 1910's Béla Bartók edited among other works (by Bach, Beethoven, Scarlatti and Couperin) all of Mozart's piano sonatas. Here we compare two different editions of the *Sonata in D-major* KV311 (Peters No. 1800a Martienssen-Weismann and Rozsnyai No. 1451).

**„...hogyan vette nőül nővérét, a holdat a nap...” – A kolinda Kurtág György életművében**

**„...how the Sun married his sister, the Moon...” – The Colinda in György Kurtág’s Œuvre**

*Kulcsszavak:* Kurtág György, Bartók Béla, kolinda, karácsony, román népzene, kortárs zene.

*Keywords:* György Kurtág, Béla Bartók, colinda, Christmas, Romanian folk music, contemporary music.

Ez az írás nem közvetlenül Bartók Béla munkásságával foglalkozik, inkább egy olyan szálát kíván felfelejteni, amely az életmű tanulságainak továbbgondolásából ered.

Amint az köztudott, a román kolindálás valódi jelentőségét, archaikus mélyrétegeit, ha nem is minden előzmény nélkül, de Bartók fedezte föl, és alapvető fontosságú tudományos munkáiban, zeneszerzői remekműveiben ő is tárta a világ elé. Erről a témáról ma már aránylag könnyen tájékozódhatunk, talán elegendő most csak László Ferenc ide vonatkozó munkáira, különösen *Bartók és a kolindák* című, összefoglaló jellegű tanulmányára utalnom (2005). Egy DLA-disszertációhoz kötődő kutatómunka során engem sokkal inkább az érdekelt az elmúlt időszakban, hogy az utóbbi évtizedek magyar és román komponistái mire jutottak ezzel az örökséggel, hogyan és milyen formákban emelték be kompozícióikba e szokásdallamokat.

A múlt század második felének magyar zeneszerzésben csupán egy jelentős komponistánál lehet kimutatni szisztematikus érdeklődést a kolinda irányában, amely nem csak felvillanás-szerűen, egy-egy mű erejéig jelenik meg, hanem szinte folyamatosan visszatérő motívuma az életműnek. Ebben a rövid tanulmányban tehát elsősorban Kurtág György kolinda-vonatkozású műveiről szeretnék pár szót ejteni. (Ez ugyanakkor nem azt jelenti, hogy ne járna sok tanulsággal Ligeti György, Orbán György, vagy éppen Csíky Boldizsár, Márkos Albert egy-egy idevágó kompozícióját közelebbről megvizsgálni).

A kolindálás szokásával, illetve a kolindadallamokkal kapcsolatos jellegzetességek közül csak néhány olyat elevenítenék föl, amelyeknek közvetlen hasznát láthatjuk a feldolgozások értelmezésékor. (Bővebben lásd a *László*, 2005 és a *Faragó*, 1971 jelzetű tanulmányokat.)

---

<sup>42</sup> Horváth Bálint drd, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, [horvathbalint86@gmail.com](mailto:horvathbalint86@gmail.com).

Archaikus formájában a kolindálás, bár karácsonykor történik, nem kötődik kifejezetten a keresztény karácsonyhoz. A szövegek mesés, balladisztikus, metaforikus értelmű történetei legtöbbször személyre szabottak (külön kolindája van a különböző korú, nemű, foglalkozású személyeknek), és céljuk valamely jókívánság érvényesítése. Még ha ezek idővel gazdagodtak keresztény motívumokkal is, voltaképpen helyesebb lenne újévi, vagy napfordulós rítusról beszélni e népszokás kapcsán.

Ami a zenei vonásokat illeti, jellemzőek és a feldolgozások által is gyakran kiaknázottak a szűkjárású, ingadozó tonalitású modális fordulatok, és főként a ritmikai jellegzetességek. A Bartók által még bolgár ritmusként jelzett, aszimmetrikus elrendezésű, sokszor váltakozó ütemeket eredményező típusokat Constantin Brăiloiu később a *Giusto silabic* és az *Aksak* kategóriákba sorolta tanulmányaiban (Brăiloiu, 1967). A szövegeknek formailag elmaradhatatlan tartozéka a visszatérő *refrénsor*, amely gyakran elhomályosult értelmű, titokzatos szavakból áll, a magyar regösének *haj regő, rejtem*-éhez hasonlóan. (Oláh Tibor *Timpul cerbilor* című kórusművének szövege például végig kolindák refréntöredékeiből építkezik.)

Ha Kurtág Györgynek a kolindákhoz fűződő kapcsolatáról beszélünk, semmiképpen sem mellőzhetjük az életrajzi háttér vizsgálatát. A zeneszerző kevésszámú szóbeli nyilatkozatában mindig különös jelentőséggel emlékezik meg a Lugoson töltött gyermek évekről; az otthoni közegben tapasztalt első zenei élményekről, legendás liceumi tanáráról, a rettegetve tisztelt Felicean Brînzeuról („ő volt életemben a pedagógus” – Varga, 2009, 15) és az ifjúkori barátok, példaképek, alakjáról. (Minderről bővebben lásd a Varga, 2009 jelzetű kötet három interjút.)

Az egész kurtági életmű végtelenül sokrétegű voltában, amely a zenei jellegzetességek mellett a nyelvi, szövegválasztási területeken is megmutatkozik, nehéz nem felismerni a gyermekkori tapasztalatok gyökereit. A háború előtti Bánság német, román, magyar, szerb, zsidó, cseh kulturális miliője egyfajta kicsinyített modelljét mutatta a korabeli Közép-Európa nemzetiségi állapotainak. Ám Kurtágnak a szorosabban vett román kultúrához, különösen a nyelvhez és a költészethez való kötődése is mély és bensőséges, olyannyira, hogy paradox módon talán épp ez volt az oka, hogy a legutóbbi időkig, a 2008-os keltezésű, *Colindă-baladă*-ig nem vállalkozott román nyelvű szöveg megzenésítésére.

Említhetünk még egy további, talán kevésbé ismert életrajzi momentumot is. 1973-ban, hosszú, gyötrelmes alkotói válságból mozdította ki a zeneszerzőt egy olaszországi, majd egy erdélyi körutazás élménye. Kolozsvári tartózkodása alatt többek között népzenei előadások után is érdeklődött; a Folklór Intézetben Szegő Júlia segítségével hallgatott felvételeket, majd a közeli Széken élőben is találkozott népi muzsikussal. Ekkor hallotta hangszalagról Halmágyi Mihály hegedűjátékát is, ami annyira magával ragadta, hogy a neves muzsikust később fel is kereste Gyimesben. Ennek az élménynek a zenei lecsapódása a *Játékok* című zongoradarab-ciklus

*Hommage à Halmágyi Mihály* című négykezes-zongoradarabja, egy másik idős adatközlő hosszúfurulya-játéka és éneklése pedig a *Szerelem, szerelem, játszott győtrelem* című tételt ihlette (Varga, 2009, 53-54).

A *Játékok* – ez a mára nyolc kötetet számláló zongoradarab-sorozat, amelynek első darabjai pedagógiai céllal íródtak, a későbbi füzetek pedig naplójegyzetek, albumlapok, „személyes érdekű apróságok” gyűjteményévé váltak – ez a mű lett lényegében az alkotói válságból való kilábolás, sőt egyfajta második pályakezdés nyitánya.

Az *Hommage à Farkas Ferenc (2) – Foszlányok egy kolinda emlékképéből* című darab a *Játékok* harmadik füzetében található. A kolindát, amelyre az alcím utal, nem nehéz azonosítanunk az *O, ce veste minunată* kezdetű, az egyik legismertebb román karácsonyi énekkel. Erre közvetlen adatunk is van, egy Kocsis Zoltán számára készült kézírásos kottafüzetben, amely válogatást tartalmaz a *Játékok* darabjaiból, a zeneszerző le is kottázta e karácsonyi ének hangjait. (Wilheim András szóbeli közlése, 2015. december 26.) Varga Bálint András kötetének egy lábjegyzetéből még az is kiderül, hogy Kurtág egy líceumi kolinda-tanulás alkalmával ismerkedett meg ezzel a dallammal (Varga, 2009, 69) Az *O, ce veste minunată* egyébiránt nem tartozik az archaikus kolindák közé, tonalitása, strófaszerkezete, szövege alapján egyértelműen a nyugat-európai műzene hatásáról árulkodik.

A töredéknek, a foszláynak, a torzónak közismerten nagy esztétikai jelentősége van a kurtági életműben. Elég csak a következő címekre utalnunk: *Kafka-töredékek*, *József Attila-töredékek*, *Hölderlin: An... (Ein Fragment)*, a kiadatlan *Daloskönyvből az Anakreón-töredékek*, a *Hérakleitosz-töredékek* stb. Tekinethetnénk ezt romantikus gesztusnak is, vonzódásnak a töredékeshez, befejezetlenhez, a befejezhetetlenhez, a sejtetés, az álomszerűség gesztusához, de sokszor a zeneszerzői képzeletnek is lendületet ad az a szabadság, amelyet a kiegészítés lehetősége nyújt (Varga, 2009, 74-76).

Az *Hommage à Farkas Ferenc* dallamanyaga valóban csak emlékképe a román karácsonyi éneknek. Egy körbenforgó tetrachordból építkezik, elvéve ezzel az *O, ce veste* dallamának jellegzetes alsó kvartját (dominánsát), botladozóvá, bizonytalanná téve a hangnemiséget. A zongoradarab soraiban rendre ugyanaz az alapidallam szólal meg, de mindig más és más szakaszt hallunk belőle. Hol csak az elejét, hol a közepét, hol a végét, az elemeket mindig más kapcsolódásban, miközben a tonalitás is folyton változik. A darab második felében egyre messzebb kerülünk a teljes dallam megszületésének reményétől, a motívumok továbbszövődnek, egyre jobban eltérnek az előzményektől. Mintha valóban egy álomra akarnánk visszaemlékezni ébredés után, de sehogyan se sikerülne összerakni a teljes történetet.

Következő példánk kissé áttételesebb módon kapcsolódik témánkhoz. Az 1992-ben, Veress Sándor születésnapjának alkalmából, két basszetskürtre és két zongorára írt *Lebenslauf (Életút)* című

kompozíció nem tartozik a sokat emlegetett és játszott Kurtág-művek közé, noha fontos szerepe van az életművön belül. (A mű ritka megszólalásainak egyik magyarázata lehet a meglehetősen ritka zeneszerzői előírás: a második zongorát egy negyedhanggal lejjebb kell hangolni.)

Farkas Zoltán önálló tanulmányban vizsgálta Kurtág zenéjének vándormotívumait, különös tekintettel az általa Hölderlin-toposznak nevezettre. Ebben az írásban viszonylag részletesen tárgyalja a szóban forgó művet is (Farkas, 2002, 300-303).

A *Lebenslauf* formáját kétpólusú modellként írja le, amely egy hangos, *passionato-disperato* és egy halk, finoman hangszerelt *kolinda-dallam* közötti kontraszton alapul. A hasonlat nem Farkas leleménye, a 46. ütemben, az inkriminált hangzásmodell első megjelenésekor valóban ott olvassuk az *Allegretto innocente* tempójelzés mellett a [*Wie eine Colinda-melodie*] kitételt is. Ebben az értelmezésében a kolinda-szakasz itt a hevesen kitörő fájdalom után a vágyva-vágyott, ám elérhetetlen szépséget, valamiféle gyermeki ősállapotot ábrázolna.

E szakaszban a basszetskürtök egy egyszerű, trichord-alapú, ritmikájában a kolindák *giusto silabic* ritmikájára emlékeztető dallamot játszanak kánonszerű, heterofonikus eltolásban, a zongorák pedig egyéb, különböző hangokon alapuló, magukban álló, kis dallamfoszlánnyá alakított trichordok segítségével hangolják el a kürtök dallamát.

Ugyanebben a tanulmányban még egy, szóbeli közlésre alapozott, számunkra fontos információ található. Eszerint mikor Demény János Ligeti és Kurtág jelenlétében fölvetette, hogy mindkettejük kompozícióiban milyen gyakran tűnnek fel kolindára emlékeztető dallamok, Kurtág és Ligeti mélyen egyetértettek ezzel. („*Mindketten folyamatosan kolindákat komponálunk.*”) (Farkas, 2002, 300).

Érdemes lenne ebből a szempontból tovább vizsgálódni mind a Kurtág-, mind a Ligeti-életmű terén. A szűk járású, diatonikus, aszimmetrikus ritmikájú dallamok, amelyek az atonális, feszített környezetben, mint valamely elveszített éden szimbólumai állnak, meglehetősen gyakran előfordulnak mindkét szerző munkásságában. Most csak egy példát hoznék erre: az *Hommage à Mihály András (Tizenkét mikrolúdium)* 5. tétele, és ennek átdolgozott, továbbgondolt változata, a *...quasi una fantasia...* utolsó, negyedik tétele jellemzően ebbe a típusba tartozik.

Hogy a kolinda, mint gyermekkori emlék, és mint dallamtípus mennyire folyamatosan mozgatta Kurtág alkotói fantáziáját, arról az el nem készült művek tervei is tanúskodnak (lásd ezzel kapcsolatban pl. a *...concertante...* című műhöz kapcsolódó korai elképzeléseket: Varga, 2009, 51)

Az eddigieket összefoglalva, a következő kulcsszavakkal jellemezhetnénk Kurtág műveinek kolinda-motívumait: töredék, foszlány, nosztalgia, gyermekkor, álom, elveszített éden. E szakaszok dallamvilága diatonikus, esetlegesen a többi szólam elhangolt kíséretével párosulva, ritmikájuk sicililiano, illetve bölcsődal-szerű, enyhe aszimmetriával fűszerezve, dinamikájuk piano-pianissimo, hangszerelésük finom, áttetsző.

Nem egészen új ez a fajta, finoman lengedező kolinda-hangütés a magyar zenetörténetben, Bartók zongoradarab-sorozatának darabjai mindenképpen ott sejlenek a háttérben. Valamire azonban nem nagyon figyelt fel eddig a szakirodalom, jelesül, hogy különös ellentétben áll mindez az eredeti népzenei műfaj előadásmódjával. Az archaikus kolindálásról minden egykorú tudósítás – Bartóké is – úgy számol be, mint lenyűgöző erejű, lehengető hatású eseményről, amelynek elmaradhatatlan kellékei a zajkeltő eszközök, hangszerek, a láncos bot, a köcsögduda, a dob, nem is beszélve a Bartók által *Wechselgesang*nak nevezett felelgetős, egymásra rálicitáló előadásmódról. (Bartók, 1935). Magyar viszonylatban ez az előadásmód sokkal inkább az alakoskodó népszokásokkal, vagy a regösének vadságával rokon, mintsem a betlehemezés ájtatos hangulatával.

Kurtág György 2008-ban bemutatott nagyszabású művének, a 16-17 perces, kettős vegyeskart, tenorszólót, hangszeregyüttest (brácsa, cselló, klarinét, basszusklarinét, kürt, trombita, ütőhangszerek) foglalkoztató *Colindă-baladă*nak egyik jelentős újdonsága, hogy mesterien hozza felszínre az eredeti szokás mélyrétegeiben rejlő zenei tartalékokat.

A Bartók alakjához egész életében szorosan kötődő zeneszerző ebben a művében közvetlenül utal elődjére. Bartók 1933-ban megjelent, román népzénéről írt összefoglalójában a kolindaszövegek vonatkozásában három különösen jelentős történetet említ meg. Az egyik „csodálatos, győzedelmes harcokról szól a még soha le nem győzött oroszlánnnal”, a másik „kilenc fiútestvérrel tud, akik addig vadásztak a rengetegben, míg szarvasokká nem váltak”, a harmadik pedig ’arról regél’ „hogyan vette nőül nővérét, a holdat a nap” (Bartók, 1966, 478). Bizonyára nem véletlen, hogy Kurtág a már nagyszabású módon földolgozott szarvasos legenda mellé a hozzá hasonló jelentőségű kolinda-balladát választotta a maga művének alapjául.

Míg a szarvasokká vált fiúk kolindáját már Bartók is csupán néhány változatban találta meg (és dallamanyaga is addigra már szinte teljesen lekopott, egyszerű recitatív jellegű dallamokra énekelték ezt a szöveget, lásd *Nicola*, 1968), az égitestek nászának témája rendkívül elterjedtnek mondható. Eredetének, mitológiai hátterének tetemes szakirodalma létezik, ehhez Mailand Oszkártól Lükő Gáborig magyar kutatók is eredményesen járultak hozzá (*Mailand*, 1886, *Lükő*, 1947, *Lükő*, 2003). Itt és most nem tudjuk mélyebben ismertetni eredményeiket, elegendő talán annyit mondani, hogy maga az alapmotívum messze nem csak román vonatkozású. Balladák, hősének, népmesék formájában számos ázsiai népnél megtalálható, és a kutatók szerint előzményei között a távolban ókori, kozmogóniai alapú mítoszok rejlenek.

A szövegválasztás – Kurtág vokális életművének ismeretében – egyaránt mondható kivételesnek és jellemzőnek. Egyrészt a zeneszerző korábban nemigen választott népi eredetű szövegeket, és talán ez esetben is egy többféle hatás által determinált, kivételes alkalomról beszélhetünk. Maga a szöveg alapmotívuma, a bűn, a bűnös szerelem képe azonban nagyon is jól

illeszkedik a korábbi vokális művek tematikumaiba, elég csak a *Bornemisza Péter mondásaira*, vagy a nagy orosz dalciklusokra utalunk. Azokban az eszközökben, amelyekkel Kurtág e szöveghez nyúl, semmiképpen sem annak történelmi, mitikus stb. vonatkozásai tűnnek döntőnek. Időtlen, következésképp bármikor, itt és most is érvényes szerelmi történetként értelmezi a népi szöveget.

A *Colindă-baladă* első ízben 2008-ban, a kolozsvári *Cluj Modern fesztivál* Román archetípusok elnevezésű koncertjén szólalt meg. Az eltelt közel nyolc év alatt azonban máig nem íródott róla részletes, elemző jellegű tanulmány. Már említett disszertációmban majd szeretném elvégezni a mű nagyobb igényű formai analízisét, zenetörténeti kontextusba helyezését. Most, e dolgozat maradék bekezdéseiben inkább csak néhány szempontot szeretnék fölvetni, amelyek mentén később tovább folytatódhat a munka.

Meglátásom szerint a műnek igen fontos szerepe van a szerző munkásságában, elsősorban az egybekomponált nagyformával vívott, az egész pályafutáson keresztülvonuló küzdelem egy lényeges állomásaként. Míg az életmű korábbi szakaszaiban a nagykompozíció kis, elhatárolt tételek egymásutánjából alakult ki, itt méreates strukturális tömböket találunk, amelyek önmagukon és az egész kompozíció folyamán belül is alakulnak, fejlődnek, vagy éppen kontrasztáló viszonyban állnak egymással. A *Colindă-baladă* jelentőségéhez – a formálás tekintetében – szinte csak a 2003-as *...concertatante...* című hegedűre és brácsára írt kettősverseny hasonlítható a Kurtág-életmű *opus I* utáni vonulatában. (Illetve tágabb körben még ide számíthatunk három nagyobb apparátust foglalkoztató művet, a *Grabstein für Stephant*, az *Op. 27. No. 2*-es kettősversenyt, illetve a Beckett soraira írt *What Is the Word*-öt.)

E nagyformátumú zenei tablóban számtalan zene-, illetve kultúrtörténeti hivatkozás rejlik. Mindközül nyilvánvalóan a *Cantata Profana* a legfontosabb. Kurtág kompozíciója már nagyságrendjében, formájában és az apparátus vokális részében is rá utal. A *Cantata* szarvasfűját idézik a két tenorária kígyószerű dallamai. Szintén Bartók művére utal a kezdet polifonikus építkezése is, de a Nap vándorútját bemutató rész csúcspontján a kórus villámkisülés-szerű akkordjai is a vadászfűga megfelelő pontjaira emlékeztetnek.

Jelentős különbség viszont, hogy Kurtág Bartókkal szemben felhasználja az eredeti népi dallamot is. Mindjárt a mű elején hallhatjuk ezt a különleges, szálkás, ingadozó tonalitású, de valójában rendkívül egyszerű felépítésű kolindát. A Bartók Hunyad megyei gyűjtéséből származó dallamból indul ki az egész nagyszabású zenei folyamat. A kompozíció fontos formai pontjain ritornell-szerűen vissza is tér, rendszerint a dramaturgiai folyamat epikus részeinél.

A *Colindă-Baladă* hangszerelésének jellegzetes eleme a *toacă*, a román ortodox egyházi szertartások elmaradhatatlan kelléke. E hangszer voltaképpen egy függőlegesen felfüggesztett, fakalapáccsal megszólaltatott falap, amely eredeti funkciójában a híveket szólította az istentiszteletre (Cristescu, 1999). Kurtágnál a *toacă*-t az ütőhangszeres játékos szólaltatja meg. A

szólam fő funkciója, hogy kiemelje az alapidallam vezérhangjait, valódi kontúrjait, amivel a végső eredményt tekintve ellene dolgozik a szabályos, szótagpárok szerinti elrendezésnek.

A mű drámai kórusállásai a barokk passiókat idézhetik, a rendre visszatérő madrigalizmusok Monteverdi, Schütz megoldásait juttathatják eszünkbe. A vágy zenei kifejezésekor Trisztán-utaláshoz nyúl a szerző, egy másik hasonló helyen *ppp di Gesualdo* beírással találkozunk a kottában. A drámai kifejezés erőssége, a forma akadálytalan menete során azonban mégsem érezzük a zenei anyag heterogén voltát. A kései Kurtág-művek sokszor használt toposzai is mindig frissen érkeznek e gazdag zenei nyelv elemei közé.

Mindennek a kulcsa, azt hiszem, e zenének egy olyasféle tulajdonságában rejlik, amely igen ritka korunk zeneszerzésében. A mű ellenállhatatlan személyes megéltséget sugároz. Kurtág időtlen szerelmi drámává alakítja a népi szöveg anyagát.

A Nap végül hiába teljesíti szerelmének, a Holdnak lehetetlenebbnél lehetetlenebb kívánságait, az Isten végül mégis úgy helyezi őket az égre, hogy sohase találkozhassanak. Nincsen szabadulás az örök történetből, ahogy a darab végére beírt híres Eminescu-sorok sugallják: „...lumina stinsului amor / ne urmărește încă”, Dsida Jenő kissé szabad fordításában: „A holt szerelmek fényüket / Még küldözik utánunk”.

## Könyvészet

- Angi, Ș. [Angi, I.] (2009). *Festivalul Cluj Modern la a VIII-a ediție*. In: *Muzică*, 20 (2)
- Bartók, B. (1935). *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien: Universal Edition. [Újabb kiadása: Dille, D. (Ed.) (1968). *Béla Bartók: Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke/IV*. Budapest: Editio Musica.]
- Bartók, B. (1966). *Összegyűjtött írásai I*. Szöllősy, A. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó.
- Brăiloiu, C. (1967). *Opere I*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.
- Cristescu, C. (1999). *Chemări de toacă*. București: Editura Academiei Române.
- Farkas, Z. (2002). *The Path of a Hölderlin-topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions*. In: *Studia Musicologica*, 43, 289-310. [Magyar változata: Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben. *Magyar Zene*, 40(2), 213-235.]
- Farkas, Z. (2009). *A szerelmes Nap balladája. Kurtág-ösbemutató Kolozsváron*. In: *Muzsika*, 43(7), 22-25.
- Faragó, J. (1971). *Szarvasokká vált fiúk. Román kolindák*. Kiss Jenő (ford.), Bukarest: Kriterion.
- László, F. (2005). *Bartók és a román kolindák*. In: *Magyar Zene*, 43(3), 259-272.
- Lükő, G. (szerk.) (1947). *A Nap lakodalma. Román népballadák. Magyar-Román Könyvtár I. kötet*. Komjáthy István (ford.), Debrecen: A Debreceni Magyar-Román Társaság kiadása.



- Lükő, G. (2003). *Hímfi és a szarvas. Finnugor mítoszok és magyar emlékeik*. Budapest: Táton Kiadó.
- Mailand, O. (1886). *A nap és hold-mythos a román népköltészetben*. In: *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 593-602.
- Nicola, I. R. (1968). *Colinda vînătorilor metamorfozați în cerbi*. In: *Lucrări muzicologie 4*. 59-86.
- Varga, B. A. (szerk.) (2009). *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei 3*. Budapest: Holnap Kiadó.

## Kivonat

E dolgozat része egy nagyobb ívű doktori értekezésnek, amely a huszadik század második felének – román és magyar zeneszerzők által alkotott – kolinda-feldolgozásait, illetve kolinda által inspirált műveit vizsgálja. A román kolindálás, mint népszokás a karácsonyi ünnepkör alatt történik, de ugyanakkor nagyon sok szállal kötődik a téli napforduló régi pogány rítusaihoz és az új év köszöntésének ókori eredetű szokásaihoz is. A kolinda tehát mind dallami, mind szöveges anyagában rengeteg archaikus elemet őriz.

Bartók Béla munkásságát követően lényegében Kurtág György az egyetlen magyar zeneszerző, akinek életművében a kolinda-szerű motívumok – amelyek összetett, életrajzi háttérű jelentéssel bírnak – folyamatosan vissza-visszatérnek. A tanulmány alapvetően az érintett kompozíciókat vizsgálja, az *Hommage à Farkas Ferenc* című zongoradarabtól a *Lebenslauf* című kamaraművön át a *Colindă-Baladă* elnevezésű monumentális kórusműig.

## Abstract

This paper is essentially a part of a musical doctoral thesis which covers the issues of Romanian and Hungarian colinda arrangements – and other compositions inspired by the colindas – in the second half of the twentieth century. The Romanian folk custom "colindat" happens during Christmas time, but is also associated with old pagan rites in the winter solstice and the antique New Year greeting feasts. These folk texts and melodies also carry a lot of arhaic dimensions. After Béla Bartók, György Kurtág is the only Hungarian composer who uses a lot of colinda-like motives in his own works. This paper reflects on these affected compositions, from the piano work *Hommage à Farkas Ferenc* and the chamber piece *Lebenslauf* to the great choral work *Colindă-Baladă*.

## **Bartók-Enescu. Izvoare de spiritualitate în itinerarul profesional**

## **Bartók-Enescu. Streams of Spirituality in the Professional Itinerary**

*Cuvinte cheie:* Bartók, Enescu, autentic, folclor, itinerar, izvoare, muzicieni, național, profesional, spiritualitate.

*Keywords:* Bartók, Enescu, authentic, folklore, itinerary, streams, spirituality, musicians, national, professional, streams, spirituality.

As a starting point in examining the professional journeys of the two great personalities of 20<sup>th</sup> century national and universal music, I chose their birthplace - the geographical area located in Eastern Europe, where the two came in contact with multiple sources of spirituality even from the time of their childhood.

Following these two careers side by side, by linking information we can observe a series of events in both their lives, like some coincidences and similitudes that bring them closer or define them from certain points of view, as for example the peaceful coexistence and the interest for the culture of other ethnic groups. If we look at things from a present times perspective, all these can be regarded as common points of reference along the path of their lives: having the same year of birth - 1881, or coming from the same geographical area; or they can be regarded as common starting points only to follow different directions and trajectories along the rest of life.

By approaching this study from a new comparative perspective of the landmarks, historical data and events of their lives, a new side of their professional trajectories is being revealed which gets us closer to the opposite end, where we can clearly observe the distinct characteristics of the lives, personalities and choices of the two, which will take shape in different sectors of their professional activities, marking their originality and the particular path of each of them.

Going back to their birthplaces and making a more precise demarcation of the landmarks and overlapping them to the present day geographical borders, we can say that Bartók was born in the Southwest of our country (the Banat areal), while Enescu was born in the Northeast (present day Botoșani county). The first saw the light of day in Nagyszentmiklós, Hungary (present day

---

<sup>43</sup> Dr. Luminița Gorea, lector universitar, Universitatea din Oradea, luminitagorea@yahoo.com.

Sânnicolau Mare, Romania)<sup>44</sup> in a family of Swabians<sup>45</sup>, in a village having a heterogeneous population, made out of several ethnicities: Romanians, Germans, Hungarians and Serbians. This proved to be important in the instilling of a tolerant attitude towards people of other nationalities, a trait cultivated by his grandfather, a speaker of at least three languages that were used in Banat at the time (Romanian, Serbian and German), that left his mark on the child's soul through his interest in the folklore of the different ethnicities, a feature of his personality later found all throughout his professional path.

Enescu was born in the Liveni-Vârnav village, near Dorohoi, and although he began studying at the Vienna Music Conservatory since 1888, at the age of seven, and although his following professional activity was mostly developed out of the country, the impact of the childhood years is acutely present in all of his works. A profound folkloric inspiration is being perceived because of his childhood spend in the countryside, and also because of the influence that groups of fiddler musicians had in his life. There are well documented moments from Enescu's biography when, as a child, he would dash to the village outskirts to listen to the fiddlers' music, and he would learn to play the violin from one of them, called Niculae Chioru, this becoming the starting point of his future professional journey.

Thereby, we're highlighting an early moment in the biographies of the two musicians, in which they came in contact with a common source of spirituality, less explored and with fewer representations than the other ones, which reflected differently in their professional activity. We're talking about the fiddlers and their music, which around the end of the 19<sup>th</sup> century was highly appreciated for being a distinct kind of music, different from the folklore or saloon music the two children came in contact. If young George was fascinated while hearing it, always making time for listening to it, for young Béla, this would later become the object of his studies. Mentioning the fiddlers' music in this discourse is tied to the social aspects of the era, in which the fiddlers and their music had a special place in the era's society, but whose unexplored source of inspiration became a true challenge for musicians.

Another phase in the life of the two musicians, the academic studies, represents the period in which we notice for both of them a direct focus towards Western Europe, the place where the great cultural centers of the time were situated, with Béla arriving at the Royal Academy of Music from Budapest, while George registering at Vienna's Society of Music Friends Conservatory, and later on at the Paris Conservatory. It is inside these institutions that the future musicians would come in contact with other sources of spirituality, with the richness of the European cultural thesaurus made out of the accumulated essence gathered along the centuries, which opened new horizons in their artistic efforts, new perspectives on the path of shaping and developing their artistic personalities.

---

<sup>44</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 2. London: Macmillan Publisher, 2000, 787.

<sup>45</sup> László, F.: *Béla Bartók and the popular music of the Romanians from Banat and Transylvania*. Cluj-Napoca: Eikon Publishing House, 2003, 15.

The European musical culture exerted decisive influences on the professional trajectory of Bartók, through different moments and circumstances. The first influence of this sort we can even consider to be the period of high-school studies in Bratislava, and later on the well known moment of the audition of the symphonic poem of R. Strauss (*Also sprach Zarathustra*) in 1902, which had a revolutionary impact in his musical thinking, as well as the influence that Liszt had on him the next year. Several years later, in 1907, a double impact renewed his musical thinking through the assimilation of the two different styles. It was then that through the help of Kodály he became acquainted to the music of Debussy, and also then, in the same year, that this overlapped with another source coming from the rural side - the ancient layer of Hungarian folk music, which he discovered in the Szekely land. But, before 1909, the year that he was making his first investigations on the Romanian folk music, the ground models of the main categories of folk originated compositions appeared: 1. The processing of the authentic melodies gathered from rural areas; 2. The free composition in the style of the folk melodies and 3. His Slovakian miniatures through which he was expressing his opening towards the folkloric sources of the populations neighboring the Hungarians, unending sources of spirituality, century old, waiting to be discovered and capitalized.

The socio-cultural frame at the time, in which National Schools started to appear, and their emphasis on the promotion of national specificity had a certain influence on their professional activities, providing a direction on the general tendency towards folklore. At the end of the 19<sup>th</sup> century, the Romanian culture was based on two main traditions: folkloric and cultic, the byzantine style<sup>46</sup>, the latter being influenced by the Romanian ethnic spirituality, described in the biographies of the two musicians. Their professional itinerary was also influenced by the European musical style, which generated the base for the new Romanian professional music culture; Enescu marked a new evolutionary stage: the integration of the European music values in the universal circuit.

Each of them wanted to find a way to enrich the professional classical music. Enescu pushed and encouraged the Romanian musicians to take inspiration from the folklore in order to create a national art, while Bartók, in his scientific activity, not only did he collect and classify the folkloric material, but he also arrived to some general conclusions regarding the common principles of folk creation, of the possibilities for renewal and enrichment of professional creations by having composers incorporate these principles. We can find proof towards this in the biographies of the two musicians<sup>47</sup>.

The artists' focus of the period on the values of the national cultures directed completely the attention of the two musicians towards the same inexhaustible source: the folklore. Besides the folk

---

<sup>46</sup> Iliuț, V.: *From Wagner to contemporans* vol. IV. Bucharest: Music Publishing House, 1998, 273.

<sup>47</sup> Bartók, B.: *Thoughts on the folk song (Autobiography, 1921)*, The State Publishing House for Literature and Art, 13.

creations this includes the totality of myths, legends and tales specific to one nation, universally profound and vast themes, but also themes that have transformed to become local traditions, valued not just by simple, popular artists but also by the trained ones. The folklore music has always represented an original source of inspiration, of great diversity, which has focused the interest of the two musicians towards the more profound examination of its origins, as in the compositions bearing a national specificity of Enescu. Despite its oral character that has lead to the apparition of numerous interpretations and versions along time, they have felt that it is in the folklore that they would find that source of uniqueness that reflects up to this day in the national character of the music of different people. Still, the way that this source has been perceived and later expressed and dealt with by them was completely different, original and of great utility for the humanity.

It is in this general context that the activity of folklore research of Béla Bartók began, on an impulse of curiosity. The hidden radiance of this unending source of spirituality which he intuitively perceived while hearing some of the popular melodies sang by a young peasant woman in what was a sort of providential encounter, inoculated him a new direction of thought, a desire to to start collecting folklore melodies with the purpose of raising them to the level of classical music and start sharing to the world the Hungarian folk music. This energy coming probably from the necessity of affirmation of national specificity characteristic to that period of time, determined Bartók to begin this work, later developed into a further exploration of his nation's folklore that culminated finally into the noble purpose of his existence, which was to draw, from the East to the West, a map of wide dissemination of Hungarian spirituality.

His arduous research began by studying the oral creations of Romanians, Slovaks, Ruthenians and Serbians, thus hoping to better understand the specificity of the Hungarian folklore.

By exploring and analyzing the folklore of these ethnic groups, Bartók took notice of the similarities between the musical structures as well as of the different styles that lived together and had spread over the entire region<sup>48</sup>. The depth of his research put him in contact with multiple sources of spirituality, that gave him the possibility to examine their points of intersection, and which also led him to the original points of genesis. This fact made him even more determined in continuing his thorough research labour, following a well defined path, which made him finally arrive to a point where he elaborated a set of original, world renowned, conclusions.

An important aspect of the present analysis constitutes the presence of Romanian music in his scientific and artistic creation in which we see reflecting Bartók's ties to the regions of Banat, of Transylvania, to the people and the spirituality of these places, and also to some essential aspects that have aroused interest inside the scientific community from abroad (Hungary, Japan, 1995)<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Bartók, B.: *Small writings on the Romanian popular music collected and translated by C. Brăiloiu*. Bucharest, 1937, 24.

<sup>49</sup> Laszlo, F.: *Bela Bartók, and the popular music of the Romanians from Banat and Transylvania*, Cluj-Napoca: Eikon Publishing House, 2003, 11-12.

By dedicating himself to the pure, peasants' folklore, he started to research and to collect numerous popular songs directly from their source, from their origins, from the villages, from the people. He discovered and unraveled these true sources of spirituality through his intense work, offering them back to the rest of humanity. Beginning from the ascertainment that the neighboring languages influence each other, he followed both the bilateral and the unilateral exchanges between folklore products, explaining the process of mutual musical influence between the nations that coexist for centuries on the same territory<sup>50</sup>, presenting it as an opportunity for the development of new styles that don't exclude the existence of the old styles, but which lead to an enrichment of the popular music.

Another direction of research, this time further away from us, constituted Bartók's extended analysis of the Oriental Mediterranean region, which unraveled the musical riches of both the Orient and the Occident found here in great diversity. As a consequence of the necessity for having a comparative research of the folklore from neighboring nations, these highly relevant analyses had as a final, concluding point the underlining of the musical identity of different nations. Bartók struggled to discover the common musical language of these groups of people, beyond the idea of nationalism and of belonging to some specific civilization. His research was necessary in the effort to clarify the source of origin of the different folk styles that he encountered, by assembling important conclusions in the theory of the development of the popular song in contact with the folk music of other nations. This is due to some well known aspects of his biography, common to Enescu as well, but most of all common to their shared desire to promote friendship and understanding between nations. We have to bring the attention here to the humanism that characterized both of them. This especially profound side of their personalities has brought them closer during their lifetime, growing a mutual feeling of respect and admiration towards each other, while on the other hand instilling them with complete devotion towards fellow human beings through their professional activity.

In what concerns Enescu, he came in direct contact with the products of Central-European spirituality, more precisely with the Viennese culture, dominated by the music of Wagner, Bruckner and Brahms, but also filled with the figures of the masters from the past: Beethoven, Schubert and Schumann. The young man's contact with the diverse and elitist artistic events of this European metropolis, at the end of the 19<sup>th</sup> century, made a mark on his future professional career, immediately followed by the next stage of his artistic training which took place in another European city of art and culture, Paris. Here, coming into contact with the art of French masters, he enhances and he refreshes his expectations with a new musical vision. The new education received in the spirit of French musical tradition determined the young Enescu to assimilate a series of elements specific to the European classical tradition, like the structuring of the musical language, of the musical forms and genres which in his own process of modeling and developing of his artistic

---

<sup>50</sup> Bartók, B.: *Notes on the popular song (Autobiography, 1921)*, The State Publishing House for Literature and Art, 8.

personality he tended to grow richer with particularities specific to the Romanian musical thinking, with elements of folklore, that he interpreted and utilized through superior musical thinking in an particularly ingenious way in his creation, which is considered to be highly original.

If his professional itinerary began its ascension through his concert performing activity, through which he represented with a great deal of honor and success the young Romanian violin school, the representation of Romanian music abroad has been carried by his compositions, oriented towards his new source of inspiration, the same as Bartók's: authentic folklore.

Thereby, the 1898 Paris event that marks the apparition of the *Romanian Poema*, sets up a new landmark in the evolution of Romanian music – the integration of Romanian music inside the universal circuit of European music values and the alignment of Romanian music to the demands and the standards of the time. Enescu is thought by the musicologists as the landmark inside a new era of growth and rejuvenation of Romanian music, with the help of the new technical stylistic elements. Romanian thinking at the turn of the century reflects aspects of the European musical language, whose technical means are adapted to its own expressive demands, which together with the inexhaustible richness of the source of inspiration which authentic folklore represents, worked towards the creation of an authentic national specificity, through the transcendence of the Romanian spirit into music. Thus, this became the main source of spirituality that Enescu accessed throughout all his creative activity.

The parallel study of the professional journeys of the two musicians demands that we mention also the moments where the two musicians interacted, or met, as for example their first meeting in Bucharest, in 1924, which ended in a great mutual appreciation and respect. Bartók remarked the perfect interpretation and the unheard-of musical memory of Enescu, while the latter acknowledged the importance of Bartók's ethno-musicological research for the Romanian and universal cultures alike.

The last part of the two musicians' lives has a point of congruence as well, due to the fact that both of them lived away from their homelands and continued their artistic activity abroad. Although in the end it was their personal choice, Bartók had to emigrate to the US partly because of the unfavorable atmosphere which appeared after the fascist regime came in power, and partly because of the disagreement manifested by the authorities from his country at the time, towards his activity as a researcher of folklore belonging to neighboring countries. For Enescu, the choice he made meant that he continued his artistic activity inside an artistic medium that allowed him to evolve, and presented him to the international musical scene.

After their demise, the urn caring Bartók's remains was brought back to Budapest for eternal rest, the place where he would have liked to live in tranquility for the final years of his life. Enescu was buried in Paris, the main point on his professional itinerary, even though his desire was well known: „I noticed from a chart of my life that every man's life is shaped like an arc, which when

pushed it starts to oscillate and then comes back to the simple and straight position from where it came from. I'm coming back to where I started, to those who cared for my first steps and have gone away; that pains me, but doesn't estrange me from my birthplace where at one point I want to return and settle for my final rest”<sup>51</sup>.

We end this study with a panoramic visual representation of the national aspects present in the universal musical culture of the last centuries, a consequence of the richness of folklore from the different people – the main source of inspiration. We could compare the meaning of this study to a journey on the great river of universal musical art, on which, traveling from downstream to upstream in our desire to analyze it, we have discovered its spectacular nuances, always fresh with the newer and newer hues of its waves. As we move forward and get closer and closer to its origins, we take notice how it came to life through the reunion, intersection and merger of many rivers, bigger or smaller, springs of water whose nuance becomes more and more distinct and different, getting clearer as closer we get to the source from where they originate. Just like these pure and fresh waters are the essential characteristics of the folklore of different people, the traits of the national specifics from different areas of the globe, containing the essence of spirituality coming from different groups of people. The contact of our two musicians with these sources of spirituality had a major role in their professional growth, marking a great opening towards new horizons, towards innovation and originality, two qualities necessary to the outstanding careers that they have created, succeeding in creating an art bearing a national specificity.

The lives of the two musicians, just like two springs of fresh water, have seen the light of day on lands close to each other, each following his own path, flowing through the riverbed of their lives that led them through vast lands, gathering along their journey the experience and the spirituality of the places that they have encountered, registering inside their body of work all this information that they have analyzed, compared and filtered through their own vision, out of which rose the richness of their work and talent, that they left with boundless love to the posterity.

## Bibliography

*Centenary of George Enescu* (1981). Bucharest: Music Publishing House.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2000). vol. 2, London: Macmillan Publisher Ltd.

Alexandru, T. (1958). *Bela Bartók, about folklore*. Bucharest: Music Publishing House.

Bartók, B. (1956). *Notes on the popular song (Autobiography, 1921)*. Bucharest: The State Publishing House for Literature and Art.

Bartók, B. (1937). *Small writings on the Romanian popular music collected and translated by C. Brăiloiu*. Bucharest.

Bălan, G. (1962). *Enescu*. Bucharest: Youth Publishing House.

---

<sup>51</sup> *George Enescu*, Romanian Academy Music Publishing House, 1964, 21.



- Brâncuși, P. (1969). *Romanian music history*. Bucharest: Music Publishing House.
- Cosma, O.-L. (1976). *Chronicle of Romanian music*, IV. Bucharest: Music Publishing House.
- Gavoty, B. (1982). *His memories Enesco*, Bucharest: Music Publishing House.
- Iliuț, V. (1998). *From Wagner to contemporans*, IV. Bucharest: Music Publishing House.
- Laszlo, F. (2003). *Bela Bartók, and the popular music of the Romanians from Banat and Transylvania*. Cluj-Napoca: Eikon Publishing House.
- Sbârcea, G. (1981). *Enescu, Eternally young*. Bucharest: Music Publishing House.

## Rezumat

În studiul de față ne-am propus să facem o prezentare a unor date istorice legate de viața și activitatea iluștrilor muzicieni Béla Bartók și George Enescu, identificând izvoarele de spiritualitate reflectate în itinerarul lor profesional, cu precădere identitățile muzicilor diferitelor popoare, creația muzicală europeană, și cele două tradiții principale din cultura românească: cea etnico-folclorică și cea cultică de rit bizantin. Umanismul caracteristic amândurora, dovadă de profundă orientare spirituală, i-a îndreptat spre cel mai prețios tezaur existent: iubirea muzicienilor pentru tezaurul folcloric de pe plaiurile românești și față de semenii lor de alte etnii, izvor nesecat de spiritualitate din seva căruia s-au inspirat, lăsând în urma lor capodopere nepieritoare, întreaga lor muncă de-o viață. În final am concluzionat asupra momentelor cheie și a modului în care acestea au marcat traseul celor doi maeștri, început într-o țară din estul Europei, îndreptat spre vest, cu finalitate în Franța- Enescu, și în SUA- Bartók.

## Abstract

This paper's aim is to present historical facts in relation to the life and professional activity of the great musicians Béla Bartók and George Enescu, identifying streams of spirituality in their professional itinerary, specially various people's music identities, European music creation and the two main traditions: the Romanian folkloric and cultic, the byzantine style. The humanism, characteristic to both musicians, proof of deep spiritual orientation, guided them towards the most precious thesaurus: the musicians' love for the Romanian folkloric thesaurus in comparison to other musicians' love for their own ethnic influences, a never-ending stream of spirituality, which inspired them in creating the greatest pieces of work, throughout their entire life.

I finally concluded upon milestones and how they marked the professional path of the two musicians, started in Romania (Hungary), the little Eastern European country, and finishing in France for Enescu and in the US for Bartók.

## Bartók Béla papucs Erdélyben maradt

### Béla Bartók's Slippers Were Left in Transylvania

*Kulcsszavak:* Belényes, román népzenei gyűjtés, magyar népzenei gyűjtés, a vendéglátó barátsága, Tanárok utcája

*Keywords:* Belényes, Romanian folk music collection, Hungarian folk music collection, friendly hospitality, Teachers street.

Ezúttal nemcsak az előadás címe, hanem az is magyarázatra szorul, hogy hogyan kerül a csizma az asztalra, s Bartók papucsáról később essék szó. Tudniillik az elhangzó szöveg szerzője legfeljebb kottaállvány hordozó lehet egy ilyen konferencián, hiszen nem muzsikus, nem zenekutató, s nem is néprajzkutató. Bár, ahogy vesszük. Lássuk tehát a csizmát, vagyis jómagamat. Magyarországi magyarként jó sorsom éppen húsz évvel ezelőtt hozott el a Fekete-Körös völgyébe, vagyis Biharország déli részébe - korábban Tenkéről, Belényesről csak az azóta már megszűnt vízállásjelentésekben hallottam a rádióban. És e vidéken utazgatva, a falvakat járva megismertem azt a vidék történelméből, kulturális múltjából, jelenéből. Előbb a közíró-újságíró természetes tájismeret iránti érdeklődése volt meg bennem, s aztán egyre több ismerethez jutván felismertem, hogy e vidék magyarsága és románsága olyasminnek a birtokában van, ami teljesen egyedülálló. Hogy azután Belényesen járva, kitűnő helyismerettel bíró emberek társaságában olyasmiket megtudjak - egyelőre még mindig felületesen - , hogy ki, kik mikor s miért keresték fel e vidéket. Így tudtam meg: Bartók Bélának nagyon kedves városa volt Belényes, s ha úgy tetszik Bartók a kalauzom mindmáig, ha e vidéket járom - Vaskohtól, Tenkéig, végig a Körös folyását követve, s persze el-elkalandozva. Olvasva-kutatva Bartók itteni munkájáról, utazásairól, gyűjtéseiről, kapcsolatairól egyre inkább meggyőződésemmé vált, hogy talán érdemes ezeket az ismereteket előadás és írott dolgozat formájában is közzétenni. Pontosabban szólva, erre a zene világában nálam sokkal jártasabb egykori tanárom hívta fel a figyelmemet. Ennyit tehát a „csizma az asztalon” tünetegyüttesről...

És Bartók Erdélyben maradt papucs? Ankarából írja Bartók 1936-ban, törökországi gyűjtőútja közben, Busica Jánosnak, Belényesen élő barátjának: „Kedves Barátom! Most itten gyűjtök fonograffal Kis-Ázsia kellős közepében. Utoljára 1917-ben dolgoztam fonograffal

---

<sup>52</sup> Néprajzkutató, vagnerszjanos@gmail.com.

Dumbravita de Codruban /Havasdombró, Bihar megye/. Akkor még nem gondoltam volna, hogy a folytatás (...) és méghozzá...” A képeslap szakadt, címezése teljesen, szövegének is egy része hiányzik. És Bartóknak ez az utolsó Belényesbe küldött levele. Ahol az a bizonyos pár papucs maradt, egy 1922-es koncert utáni feledékenység okán, amelyre később, kissé részletesebben is, visszatérünk.

Erdélyben, Biharban Bartók legkedveltebb és legtöbbet látogatott városkája Belényes volt. Amely voltaképpen a Partium és Erdély határvidékén, a Fekete-Körös felső völgyében található. Ha valaki a wikipédián kutakodik, ezt-azt talál a városról és környékéről, de Bartók neve véletlenül se fordul elő. Szándékos elhallgatás, vajon? Pedig, ha bárhol a világon egy kicsit is olvasgatják a Bartók Béla életét végigjárni igyekvő irodalmat - akár csak Bartók gazdag levelezését -, akkor a könyvek végi helynévjegyzékekben számos alkalommal feltűnik e ma már nyugat-romániai municípiumként ismert kisváros. Nem szólva Belényes szűkebb és tágabb vidékéről, a Fekete-Körös völgyéről, a Béli-hegységről, a Királyerdőről, a nagyszerű Biharról. Gyönyörű s minden tekintetben gazdag vidékek ezek, s történelme, művelődéstörténete, folklórja is izgalmas, tanulságokkal teli. Először 1909-ben gyűjtött Belényesen s egészen biztosak lehetünk benne, hogy Bartók ide előtanulmányokkal felkészülten érkezett, ő soha sehová nem ment felkészületlenül, s kíváncsisága bizonyos, hogy kiterjedt minden lényegesre. A pesti olvasótermekben, könyvtárakban ekkor már megtalálható sok minden: Borovszky vármegye monográfiája, Bunyitay Vince hatalmas műve a váradi püspökségről, Seprősi Czárán Gyula *Bihari kalauza* (éppen belényesi nyomdából), K. Nagy Sándor *Biharországa* Bartók keze ügyében lehetett. S ha Belényesbe készült egészen bizonyos, hogy tudta, hogy e vidék volt az 1849-es dráma román mártírja, Dragos János szűkebb pátriája is. Tudjuk, hogy Abrudbányán, Topánfalván, Zalatnán móc dialektusú népzene gyűjt. (Topánfalván száll meg 1852-ben Ferenc József, s itt nem fogadja Avram Jankut, akiből ezután lesz félkegyelmű csavargó...) Köztudott, hogy Bartókot minden érdekelte: csillagászat, történelem, földrajz, biológia, irodalom, s a természeti szépségek, különlegességek lenyűgözték. S így lesz majd Biharfüred (amelynek névadója Czárán Gyula) kedvelt kiránduló-, s gyógyhelye. Sokszor sóvárgott is - Svájc helyett - ide. Pihenni, gyógyulni. Van egy fotó, amelyen Kodállyal és Busica Jánossal együtt a biharfüredi Csodaforrás fölött állnak, ülnek, s tudjuk, hogy képet Kodály felesége készíttette. Bónis Ferenc *Bartók élete képekben* c. könyvében a harmadik férfi ismeretlenként van jegyezve, nem az, ő Busica János, Bartók belényesi barátja, s kalauza, házigazdája.

De hogyan is került egyáltalán Bartók Belényesbe, Busicáékhoz? Hogy a férj vagy a feleség volt-e a meghívó, e dologban megoszlanak a vélemények - az bizonyos, hogy egyetértésben voltak a magyar zeneszerző, folklorista meghívását illetőleg. Kodály Zoltán visszaemlékezése szerint Bartók első, Torockón véletlenszerűen gyűjtött román népdal-leleteinek tisztázásához kérte Cornelia Nicola, Busicáné, segítségét, aki a Zeneakadémiára járt. A férj is Budapesten szerzi

egyébként rajztanári diplomáját - ő máramarosi származású, a feleség óromániai. Tény, hogy Bartók első román népdalgyűjtés-kötetét Busica Jánosnak ajánlja, ami egyáltalán nem mellékes Busica későbbi megítélését illetően sem.

Képzeletben ugorjunk vissza száz esztendőre. Milyen lehetett Belényes, s milyenek a környék falvai ekkoriban? Meg kell ezt az „időutazást” tennünk, hogy láthassuk és megérthessük Bartók itt-tartózkodásának körülményeit, viszonyait. Belényesen átfolyik a nyimojesdi (vajdafalvi) patak, valaha halat fogtak benne, s itt mostak ruhát is a lányok, asszonyok. Bartók a közeli Tanárok utcájában lakott, Busicáék ötszobás, kertes házában. (A mai pedagógusok ilyen luxusról nem is álmodhatnak...) Csöndes, békés, két nyelvet használó kisváros ez, amelynek csütörtöki – a középkor óta – nagy piacait 100 kilométeres körzetből keresték fel a vásárolni és eladni szándékozók. Népviseletbe öltözött emberek, mór beszéd és magyar szó: „-Valál idesnél? -Valék...” Vagy a Belényesben élt papköltő, Zsiskú Jánostól idézve a tájszólást: „kimenék vala reggel csusznyavágni, de nem engedé vala a brigádos, mert mondá vala: tük látjátuk, még nem szárada rajta fel a harmat!” Ilyen megszólalásokat hall: ideális, már-már édeni állapotok annak, akit a muzsika angyalai kísérnek.

S hogy zajlik maga a gyűjtés? Busica János egy kései visszaemlékezése szerint gyakorta az ő házába érkeztek az „adatközlők”, közeli román, vagy románok által is lakott falvakból és Bartók hihetetlen munkabírással és nagy örömmel rögzítette az énekeket, kora reggeltől késő délutánig, épp csak az étkezés idejére megszakítva a munkát. De nemcsak ily kényelmes körülmények között dolgozott! Volt rá eset, hogy egy távoli faluba bizony lóháton mentek, sárban, úttalan utakon. Képzeljük csak el a negyvenöt kilogramm súlyú, törékeny Bartókot valami kis, hosszú szőrű, mokány lovon, fonográffal és a hozzá való hengerekkel, amint valami erdős hegyoldalon kaptat. Utóbb ez útját kedves derűvel meséli családi körben, így maradt fenn a történet. És Belényesörvényesen (Urvis - a Fekete-Körös borzi szorosként ismert szakaszához közeli falucska) pompás havasi kürtös pásztorember muzsikáját jegyzi, de félbe kell szakítani a munkát, mert a pásztort elszólítják, farkas támadt a nyájra. Lám csak: Bartóktól értesülhetünk, hogy milyen is volt az állatvilága e tájnak alig száz esztendővel ezelőtt! Ha valaha film készül - látványos, érdekes és hiteles - Bartók itteni munkálkodásáról, hát a lóháton ülő törékeny férfi és farkaskalandja bizony csúcspont lehet. Egyébként a már említett Havasdombró is itt van a közelben. Épp csak le kell szállni a Belényes-Kötegyán vonatról Borznál és a malmok völgyén keresztül be a Béli-hegyek rengetegébe. Haláláig fájlalta Bartók, hogy e falucskának a teljes népzenei monográfiáját nem sikerült befejezni, mert közbejött a háború és Trianon. Közbevetve jegyezzük csak meg, hogy sziklamászók mind a mai napig a malmok völgyébe járnak tréningezni, valaha egy sor patakmalom működött itt a völgy óriási erejű patakjának vizére épülve. E malmok zúgását, őrlő zenéjét hallgatta a Havasdombró felé - és onnan vissza - vándorló magyar tudós-muzsikus. S meg is állhatunk egy

pillanatra, hogy felsoroljunk néhányat a Fekete-Körös völgy s vidéke szépségeiből. Esett szó Biharfüredről. A belényesújlaki Pontoskőt (Pantaskű, ahogy errefelé mondják) vonatból is látta, csakúgy, mint a Sólyom közelében levő belényesszentmiklósi pálos templom romtornyát. Magát a borzi szorost, ahol a Körös (Kerezs, Körözs) kitör a hegyek közül. És sorban a máig sokat megőrző csodálatos falvak: Köröstárány, Mérág, Várasfenes, Sonkolyos, Jánosfalva, Újlak, Gyanta. Természetesen felfedezi a vidék különleges magyar népművészetét is. Péter fia számára köröstárányi kuzsokot - hímzett, bőr melles - kap ajándékba egy Nagyváradon élő egykori tanítványától Fischerné Szalay Stefániától, amely darabot a gyerek soha nem használhatja, mert a falra kerül díszként.

Hogy milyen jelentőségű Bartók román népzenei gyűjtése, amely a mi vidékünkön, a Fekete-Körös völgyében, Dél-Biharban kezdődött? Felmérhetetlen: Bartók román népzenei gyűjtése a variánsokkal együtt 3404 darab, s vannak népek, amelyeknek összesen nincs ennyi. Épp egy erdélyi román (ki transzilvánnak tartja magát) méltatója mostanában jegyezte meg, hogy Bartók az, akinek munkássága nyomán a „román” jelzőhöz - világszerte - csak szépség tapad. Szépség és semmi egyéb! Más kérdés, hogy Bartókot mind a korabeli román és magyar „kritikusok” is vádolták hol ezért, hol azért, de mindenképp teljesen alaptalanul. Magyarországon a zenéjét találják „oláhosnak”, gyűjtéseit pedig pénzpocséklásnak minősítik, román részről pedig teljesen elvadult módon bírálgatják, nélkülözve minden szakszerűséget, s természetesen azzal gyanúsítva, hogy a román állam fedezi a gyűjtések költségeit. Bartók türelmesen válaszol ezekre a megnyilatkozásokra is: egy román „kritikusa” pl. azt veti a szemére, hogy ő magyar, tehát nem is tudhat a román népdalok szövegéről semmit, hisz nem tud románul. Bartók finom válaszában - mivel az irodalmi-társalgási románt megtanulja, Busicáék is segítik - kiigazítja a szerző egy otromba nyelvi hibáját is, a többitől nem is szólva. Ki másnak, Busicának írja meg ezt az áldatlan esetet, olyasvalakinek, aki érti, hogy miről is van valójában szó. S most kell talán azt is elmondani, hogy a hűséges levelező Bartók édesanyja után a legtöbb levelet éppen Busicának írja, s előfordul e levelek között olyan is, amely Busica házaspár személyes, válságos dolgain is igyekszik enyhíteni. Budapesten például Bartók személyesen gondoskodik az erősen személyiségzavaros asszonyról, orvoshoz is viszi. Busicáék különben a 10-es évek elején elválnak, az asszonyról többet nem szól a levelezés, mindamellett, mint jobb sorsra érdemes, jó ízlésű nőt kell számon tartanunk.

És az a papucs, amely az előadás címében is foglaltatik. Az bizony ott maradt! Már 1922-t írunk, mögöttünk a nagy háború és Trianon. És Bartók nem feledheti, nem hanyagolhatja el Erdélyt és a kicsiny, alig háromezer lakosú Belényest sem. A vidék iszonyatosan megszenvedte a világégést: Köröstárányban és Nyégerfalván félkatonai martalócok gyilkolnak, rabolnak, erőszakoskodnak - ma már köztéri emlékei is vannak ennek. Amire viszont csak elvétele emlékeznek, szinte mellékesen az, hogy a tárányi és nyégerfalvi menekülőket a várasfenesi

románok is mentik, román népviseletbe öltöztetve őket. Elnézést e helytörténeti közbevetésért, de jómagam Bartók tanulmányozgatása során jutottam el ehhez az ismerethez. S egy Karcagon élő szobrászművész - Győrfi Sándor - örömet készítene emléktáblát Várasfenesnek, hogy két nyelven hirdesse azt (is), ami Bartók vezéreszméje. És 1922-ben a világ egyik legnagyobb zongoraművésze - vállalva a vízumszerzéssel, utazással járó nehézségeket - nagyváradi, kolozsvári, szatmárnémeti koncertsorozatába beiktat egy belényesi kitérőt. A görögkeleti fiúinternátus a koncert helyszíne és október 27-e van. A briliáns zongoraművész játszik ott és azoknak, akik közt - valószínűleg - ott vannak az áldozatok hozzátartozói, ismerősei is, s talán a támadók egynémelyike. És ő zongorázik nekik, Beethovent, Scarlattit, Brahmsot, Chopint és néhány saját darabot. Ilyen magasztos művészi alázat csak az ő esetében képzelhető el. Olyan történelmi időben, amikor már-már megfagyott az emberi lélek.

És majd 1922 október 31-én így ír Kolozsvárról Busicának: „Kedves Barátom! Engedd meg, hogy így szólítsalak...” Aztán szó sincs a belényesi koncertről, de a vége felettébb érdekes a levélnek: „Egy rossz pár papucsot Belényesen felejtettem. Ha lesz Váradon második koncertem, talán arra az alkalomra Pappékhoz juttathatnád ezt, vagy magad elhozhatnád.” A rossz pár papucsról a további Bartók levelezésben semmi hír, de méltán hihetjük, hogy ez a gyakran pejoratív szóösszetételekben szereplő lábbeli, ebben az esetben több, mint papucs. Ez így már Bartók ottani otthonosságának a szimbóluma. Itt járt, szépen átöltözött, átsétált a fiúliceumba és zongorázott. Bartók itt volt és otthon volt a Tanárok utcájában, melynek hangulatát és a tekintélyes Busica János alakját Réhon József belényesi születésű íróember örököltette meg *Iskola a patak partján* c. írásában. „Messziről jött barátaimat kalauzoltam egy utca, a Tanárok utcája felé. A püspök építtetett ötszobás, kertes házakat, nem akármilyeneket, a gimnázium tanárai részére. A két ház sorompó zárta be, ne zavarja senki a tanár urak nyugalmát.”

És ott lakott Busica tanár úr, Bartók Béla barátja. „Akár emléktábla is utalhatna erre a barátságra. Lehet, hogy valahol utal is, csak nincs róla tudomásom.” Hát nem utal, mert... Mert Busicát a 30-as évek elején a Vasgárda tagjai között találjuk, az antikommunista, antiszemita és idegengyűlölő túlkapásokkal teli szervezetben. (A második világháború után Busicát be is börtönözték - bár ennek oka nagy valószínűséggel a magyarbarátsága volt. És tegyük hozzá, hogy a monarchia idején, a század első éveiben - amikor még nem ismerte Bartókot - voltak nagyromán nacionalista kilengései. Meg kell jegyezni, hogy a Vasgárdával való kapcsolata rövid életű volt: Bartók egy levélben fejezi ki afölötti örömét, hogy azt a társaságot otthagyt a barátja.) Hogy milyen nyomás nehezedhetett ekkoriban egy belényesi tanárra, nagyon kevés ismeretünk van. Kun József, aki tanítványa volt Belényesen csak a legjobbakat írja róla emlékezéseiben. Amelyek pedig nagyon élesek, hisz még arra is emlékszik, hogy kedvenc nótája a *Káka tövén költ a ruca* kezdetű. Milyen érdekes - azaz több, mint érdekes -, hogy ez a nóta Liszt *VIII. magyar rapszódia*jának egyik

vezérmotívuma, Liszt cigányzenészekről jegyzi le 1846-ban. Bartók akadémiai székfoglalója pedig Liszt magyar voltát hangsúlyozza, nem szólva arról, hogy koncertjein gyakran játszik Liszt darabokat. Busicák zongoráján vajon miket játszott, milyen zene ömlött szét vajon a nyitott ablakon át a Tanárok utcájában.

Nehéz elképzelni, hogy Bartók mély barátsággal szeretett volna egy nacionalista, sovén román értelmiségit. Akivel közösen tárgyalták meg Ady és Móricz műveit. Egy közös emléktábla, bármi, nagyon is helyénvaló volna Belényesben, Bartóknak s Busicának. S nagyon illik ide Bartóknak Octavian Beu, román muzikológusnak írott levélrészlete 1931-ből: „Felfogásom a következő: magyar zeneszerzőnek tartom magam...(…) Az én igazi vezéreszmém azonban, mióta csak mint zeneszerző magamra találtam, tökéletesen tudatában vagyok: a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére.” Ez a sokat idézett levélrészlet lehet a vezérmotívuma a Bartók-Busica-Belényes kapcsolatnak is, s tán olvashatnánk is a Tanárok utcájában - vagy a fiúliceum tornatermén.

Különös, hogy valamivel kevesebb szó esik Bartók fekete-Körös völgyi magyar népzenei gyűjtéseiről. Pedig hát gyűjtött ő Köröstárkányban, s annak egy dala benne foglaltatik a *Tizenöt parasztdalban*, amit gyakran játszanak világszerte, s a mű leírásában ott van Köröstárkány neve. S felfedez itt egy egyedülállónak számító ugrós táncot is, s vajon kinek jut eszébe, hogy a közismert *Hol voltál báránycám* kezdetű játékdal gyantai gyümölcs, még 1912-ből. S majd Jagamas János és Kallós Zoltán folytatják a magyar falvakban - például Várasfenesen - Bartók munkáját, már az ötvenes években A már említett Kun József pedig *A tárkányi sudár torony* c. kötetben tett közé több tucatnyi fekete-Körös völgyi dalt - sajnos kották nélkül. Ez a sok nagyszerű szöveg akár újabb gyűjtenivalót is adhat, hiszen nem volna lehetetlen a dallamoknak utánajárni, társas alkalmakkor magam is megtapasztaltam, hogy e vidék magyar népe ma is szeret és tud is énekelni. Az út, amelyen Bartók Béla járt - papucsban, vagy turistabakancsban - nagyon jó, s milyen jó az is, hogy van miért elindulni...

## Kivonat

Bartók Béla első, nagy és rendszeres román népzenei gyűjtései Dél-Biharban, Belényeshez kötődve kezdődnek 1909-ben, majd 10 évig jár ide, s vendéglátó házigazdája, Busica János a barátja lesz. Egyikőjüknek sincs semmilyen emléke Belényesen a Tanárok utcájában, vagy máshol a városban, pedig a világon bárhol, a Bartók-irodalmat olvasók lépten nyomon találkozhatnak Belényes és Busica nevével. Az előadás – írott formában is – annak igyekszik utána járni, hogy milyen volt ez a kötődés Trianon előtt s majd utána. Bartók itteni működésének emlékei többet érdemelnének, hiszen ő 1922-ben – már világhírű zongoraművészként – koncertet is ad a városcában, Trianon után két esztendővel ül a zongorához a fiúliceum tornatermében. És páratlanul értékesek a Fekete-Körös

völgyében gyűjtött magyar népzenei darabjai is. Az előadó nem zenész, nem muzikológus, hanem e tájat kutatva döbbent rá, hogy a magyar zseni mily sokat tett e vidék népének ismertségéért és elismertségéért. Érdemes Bartók nyomában útra kelni e kistájra ma is.

## Abstract

Béla Bartók's first, large and regular collection of Romanian folk music begins bound to Belényes, in South Bihar, in 1909, where he will come for 10 more years, and his host, János Busica, will become his friend. Neither of them have any memory on Teachers Street in Belényes, nor anywhere else in the city, although in the whole world, the Bartók literature readers meet on every turn the name Belényes and Busica. The presentation - in written form also - is trying to find out how this relationship was prior and then after the Trianon. Memories of Bartók's local operations deserve more, since in 1922 - already famous as a concert pianist - gives performance in the town too years after Trianon at the gym's piano in the Boys Lyceum. And supremely valuable are the Hungarian folk pieces collected in the valley of the Fekete Körös as well. The rapporteur is not a musician, nor a musicologist, but in search of this landscape, he realized how much the Hungarian genius did for this area's recognition and acknowledgment. It is rewarding to go to a journey to this small landscape in Bartók's footsteps today.



## **Bartók Béla a zongoraművész és szegedi koncertjei**

### **Béla Bartók the Pianist and His Concerts in Szeged**

*Kulcsszavak:* Bartók Béla, zongoraművész, zongorarepertoár, hangversenyek típusai, szegedi fellépések

*Keywords:* Béla Bartók, pianist, piano repertoire, types of concerts, performances in Szeged

Bartók Béla életművében a zeneszerzés a népzene kutatás, a tanítás mellett jelentős szerepet játszott előadóművészi tevékenysége. Mintegy húsz országban koncertezett és élete végén is többször fellépett. A szóló és kamarazenei koncertek, zenekari hangversenyek, rádiós szereplések, házi hangversenyek (például Thomán István vagy Dohnányi otthonában) irodalmi esteken való közreműködések, zongorakísérek jellemezték fellépésének típusait. Emellett léteztek úgynevezett felolvasó koncertek. A hangversenyt egy félórás magyarázat nyitotta meg és utána következett a műsor. Az angol nyelvterületen játszott hangversenyek között találtunk rá példát.

E tanulmány Bartók zene iránti fogékonyságának első jeleit kutatja, a zongoratanulás elindulásától, az első jelentős fellépésekig. Összefoglalja Bartók Szegedhez fűződő koncertjeinek jellemzőit, műsorát. A Somogyi Könyvtár helytörténeti osztályán fellelhető meghívók alapján bemutatja, hogy Bartók utolsó szegedi fellépéséig mely művei hangzottak fel Szegeden.

Bartók Béla 1881. március 25-én született Nagyszentmiklóson. Édesapja a földműves iskola tanára, majd igazgatója volt. Édesanyja Voit Paula tanítói képesítéssel rendelkezett és jól zongorázott. Bartók zenei tehetsége igen korán megmutatkozott. Édesanyja visszaemlékezése szerint másfél éves lehetett, amikor ő egy táncdarabot játszott és másnap kislánya a zongorára mutatott, hogy újra játszsa el (ekkor beszélni még nem tudott) és mindig csóválta a fejét, hogy nem azt, akkor azt a bizonyos darabot vette elő erre ő mosolyogva igent intett (*Tallián*, 1981, 18). Bartók négyéves korában egy ujjal ismerős dalokat keresett ki a zongorán. Zongoratanulmányait öt éves születésnapján kezdte el édesanyjával irányításával. Béla napjára már egy négykezes lepte meg édesapját (*Ujfalussy*, 1965, 13). Hétéves korában derült ki, hogy abszolút zenei hallása van „a mellékszobában volt, és minden megütött hangot azonnal meg tudott nevezni, sőt egyszerűbb akkordokat is megismert.” (*Tallián*, 1981, 21).

---

<sup>53</sup> Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet, főiskolai tanár, Szegedi Tudományegyetem, JGyPK Művészeti Intézet, Ének-zene Tanszék, dombi5@freemail.hu.

1888-ban meghalt az édesapja. Ezután Bartók élete megváltozott. Költözések sorozata követte egymást. 1891-ben Bartók Nagyváradra került, ahol zongoratanulmányait Kertsch Ferenc (1853-1910) orgonista irányítása mellett folytatta. Bartók szenvedélyesen gyakorolt, emiatt a zeneszerzést és az iskolai tanulmányokat is elhanyagolta. Első hangversenyére Nagyszőlősen került sor. Beethoven: op. 53 C-dúr *Waldstein* szonáta I. tétel, valamint Bartók saját műve a *Duna folyása* szerepelt a műsoron. Bartók rendkívüli tehetségére utal, hogy már 10 évesen előadta a nehéz Beethoven szonáta tételt. A zongoratanulmányok következő állomása Pozsonyhoz fűződött. A város zenei élete, opera és hangversenylőadások nagy hatással voltak fejlődésére. Tanára Erkel László (1844-1896) volt. „Nagy figyelemmel és kedvvel tanulta Clementi: *Gradus ad panassum* etűdjeit, Bach: *Das Wohltemperiertes Klavier*t, szépen játszotta Chopin és Liszt főbb tanulmányait.” (Tallián, 1981, 24) Erkel László halála után, Bartók új tanára Hyrtl pozsonyi zenetanár volt, aki zongorázáson kívül összhangzattanra is tanította. Ekkor Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt zongoradarabjait tanulta. 1896-ban Pozsonyban, a színházban, egy melodramát kísért. 1898-ban a ‘48-as események 50. évfordulóján Thausig rapszodiáját adta elő. Igazgatói névnapokon Liszt: *Spanyol rapszodiáját*, Wagner-Liszt *Tannhäuser* nyitányát játszotta. Az iskolában saját darabjait is bemutatta (Tallián, 1981, 25). 1899-ben Pestre ment felvételizni a Zeneakémiára. Itt Bach Fúgákat, Beethoven: *Appassionata* szonátát, Liszt –Paganini: *a-moll etűdjét* játszotta Thomán István előtt. Első pesti hangversenyére 1900. márc. 31-én, szombaton este ½ 8-kor került sor. A műsorban Beethoven: *c-moll zongoraverseny* I. tétel hangzott el. A zenekari szólamot a második zongorán Thomán István kísérte. A kinyomtatott műsor belépőjegyként szolgált (Bónis, 1972, 47). Thomán István a zeneakadémiai 1901/2 tanévben vezetett jelenléti könyvében a következő darabokat jegyezte fel, amelyet Bartók az első félévben tanult. Chopin: *c-moll, esz-moll, cisz-moll, Gesz-dúr, f-moll, F-dúr, gisz-moll tanulmány*, Bach: *cisz-moll és B-dúr prelúdium és fuga*, Beethoven: *Diabelli változatok*, Brahms: *Händel változatok*, Chopin: *cisz-moll nocturne*, Liszt: *h-moll szonáta*, Schubert-Liszt: *Erköny* (Bónis, 1972, 47). A második félév anyaga: Beethoven: *Rondo a capriccio*, Chopin: *Barcarola*, Chopin: *cisz-moll. as-moll. a-moll etűd*, Chopin: *Impromptu Gesz-dúr*, Schumann: *Fantasiestücke*, Brahms: *B-dúr koncert* I. tétel, Liszt: *f-moll etűd* (Bónis, 1972, 51). Ezt a tananyagot elemezve megállapíthatjuk, hogy Thomán István főleg a romantikára helyezte a hangsúlyt, ezen belül is mintegy tíz etűdöt kért és emellett a jelentős nagy művek képezték a tananyagot.

Bartók 1903-ig listába írta, hogy milyen darabokat játszott, olvasott és hallott. „tizennyolcéves koromig aránylag elég jól megismerkedtem a zeneirodalommal Bachtól Brahmsig. Wagnernél azonban csak a *Tannhäuser*ig jutottam” (Tallián, 1981. 26).

A Zeneakadémián is megmutatkozott Bartók hihetetlen érdeklődése. Minden estjét zenével töltötte, meghallgatott sok operát és hangversenyt. Számára eddig ismeretlen műveket

tanulmányozott. Sokat olvasott. Zongoraművészek készült. Bartók zongoraművészi pályafutása zeneakadémista korában indult el és Liszt születésének 90 évfordulója alkalmával rendezett hangversenyhez kapcsolható. Ekkor Liszt: *h-moll szonátáját* játszotta.

Már a korabeli kritika is felfigyelt Bartók különleges játékára: „erős színekkel, férfias, merész körvonalakkal játszik,” „meglepetést kelt,” „perfekt technikai felkészültsége, előadásának csodálatos intelligenciája”(Demény, 1973, 17).

Bartók 1903-tól rendszeresen hangversenyezett. Ezek megszervezése érdekében sokat levelezett a koncertszervezőkkel, határozott kérései voltak.

Bartók 1903-áprilisában Nagyszentmiklóson adta első önálló szólóestjét.

Bartók első külföldi sikerei Bécshez kapcsolódtak. 1903-ban a Tonkünstlerverein hangversenyén Richard Strauss: *Heldenleben* c. szimfonikus költeményéből készített zongoraátíratát játszotta nagy sikerrel. Bartók első külföldi zenekari estjére is Bécsben került sor. Ezt a hangversenyt a Musikvereinsaalban tartották, ahol Beethoven: *Esz-dúr zongoraversenyét* játszotta.

Decemberben Berlinben adott önálló szólóestet. A hangversenyt önköltségen rendezte. Ekkor ismerkedett meg Busonival, aki Bartók figyelmét újabb Liszt művekre irányította. (*Weinen Klagen variációk, I. Mefisztó keringő, Funérailles*) Bartók ezeket a műveket 1904. november 14-én Pozsonyban adta elő. 1905-ben több Liszt művet is repertoáron tartott: február 18-án. Bécsben hangzott el a *Weinen Klagen*, a *Funérailles* és a *Spanyol rapszódia*.

1905. március 15-én a Vigadóban rendezett hangversenyen Liszt: *Haláltánc* szólalt meg zenekarral, melyet Kerner István vezényelt. A korabeli kritika elismerően nyilatkozott. „Bartók játéka oly hatalmas, lenyűgöző volt, amilyenre a zongora ismert legnagyobb művészei között is alig tudunk példát. Nagy, óriási a hang, amelyet a zongorából kihozni képes, de nem csak ez a dinamikai minőség tette zongorajátékát uralkodóvá a zenekaron, hanem lelkének szilaj tüze, s az a nagy szellemi erő, mellyel a mű tematikáját előadásában kidomborította”(Demény, 1973, 18).

A *Haláltánc* még Manchesterben is elhangzott ebben az évben. november 23-án.

Bartók 1905-ben Párizsban a Rubinstein zongoraversenyen vett részt. Ez a verseny nem hozta meg a sikert. Bartók azonban ezen a kudarcon továbblépve újabb művek tanulásaiba kezdett.

Az 1905-06 évadban Beethoven *B-dúr triójában* szerepelt Budapesten.

Bartók zongoraművészi pályájának első szakaszában Liszt, Beethoven műveit játszotta szívesesen. A harmincas években számos Scarlatti szonátát, Farnaby variációit, Pescetti, Paradisi egy – egy szonátáját is műsoron tartotta. A harmincas évektől kezdve Bach partitái, prelúdium és fűgái, az *f-moll zongoraverseny* is elhangzott előadásában.

Bartók repertoárján Mozart és Brahms kamarazenei alkotásai és Mozart zongoraszonátái, zongoraversenyei is megtalálhatók (Demény, 1973, 28-29). Kodály zongoradarabjait is szívesen

játszotta. Bartók előadóművészetének legfontosabb jelentősége, hogy saját darabjait gyakran játszotta. Bartók húsz országban koncertezett, amelyek a következők: Ausztria, Németország, Anglia, Hollandia, Svájc, Olaszország, Franciaország, Spanyolország, Portugália, Dánia, Svédország, Belgium, Luxemburg, Szovjetunió, Lengyelország, Törökország, Amerikai Egyesült Államok, Csehszlovákia, Románia, Magyarország.

### Bartók szegedi hangversenyei

Bartók először népdalgyűjtő útja során járt Szegeden 1906-ban, majd később számos alkalommal adott hangversenyt és mutatkozott be zeneszerzőként is. Bartók szegedi tartózkodását, hangversenyei időpontját, a fellelhető meghívókat, kritikákat, Péter László egyetemi tanár, *Bartók Szegeden* c. könyvében dokumentálta. Ezt a kötetet a Somogyi Könyvtár adta ki 1981-ben Bartók születésének 100. évfordulójára. E kötet adataira támaszkodva foglaljuk össze Bartók szegedi hangversenyeit (Péter, 1981).

Bartók első szegedi szereplésére 1910. november 10-én került sor a Waldbauer-trió hangversenye keretében. A hangverseny plakátja nem tüntette fel a részletes műsort, csak a szereplőket, a megjelent kritikákból következtettünk a programra.

A műsoron Brahms *op. 8 –as Triója* és Beethoven *op. 70-es D-dúr Triója* hangzott el. A kamaraművek mellett Bartók önállóan is bemutatkozott Chopin *cisz-moll Nocturnt*, *Esz-dúr etűdöt* és *g-moll balladát* adta elő, valamint saját műveiből az *Este a székeleyknél* és a *Két román tánc* hangzott el. Nagy visszhangja volt ennek az első hangversenynek. A kritikák főleg a trió technikai felkészültségét emelték ki, és méltatták az előadók művészi tehetségét (Péter, 1981, 22-23).

Az 1910-es években, a szegedi sajtóban fontos szerepet töltöttek be a hangversenyről szóló kritikák, amelyek igen terjedelmesen foglalták össze az eseményeket, kitértek a helyszínre, a közönség létszámára, némelyik még a részletes műsort is bemutatta, és ezen kívül a közönség reagálását is érzékelte.

Bartók második szegedi szereplésére 1911. május 13-án a Centenárium Liszt Ünnepeyen került sor a Szegedi Nemzeti Színházban. Ekkor Liszt: *Esz-dúr zongoraversenyét* játszotta, majd ráadásként saját szerzeményét a *Román táncokat* hallhatta a közönség. Megjegyezhetjük, hogy ezen a hangversenyen a Szegedi Daloskör König Péter dirigálásával Bartóknak a dalárda számára komponált, kéziratban megküldött *Négy régi magyar népdal* c. kórusművét is előadta, Meák Gyula zongorakíséretével. Öt szegedi újság adott hírt az eseményekről. Valamennyi dicsérte Bartók technikáját és előadásának lendületét (Péter, 1981, 33).

Bartók első önálló szóló hangversenyére 1921. november 26-án került sor a Tisza Szálló hangversenytermében. Műsorán elsősorban saját műveit játszotta, így elhangzott a *Régi táncdalok*, *Három burleszk* és a *Zongoraszvit*, emellett három Scarlatti szonáta és Kodály három

zongoradarabja, közreműködött R. Thuray Emma operaénekes, aki a *Székely népdalokból* énekelt három számot. Ennek a hangversenynek zenetörténeti jelentősége, hogy ez ihlette Juhász Gyulát *Bartók Bélának* c. verse megírására (Péter, 1981, 57).

Az első önálló szólóestet meg további 3 követte 1923 és 29 között.

A második önálló hangverseny 1923. nov. 20-án volt. Bartók 4 blokkban állította össze a programot. A műsor szonátákkal kezdődött. Scarlatti három szonáta (A, Esz, B) hangzott el, majd a továbbiakban a kronológikus sorrendtől eltekintve folytatódott. A Scarlatti után a *Ballada (Téma variációkkal)* szólalt meg a *15 Magyar parasztdalból*, ezt követte Beethoven *op. 10. no. 2. F-dúr. szonáta*. A második blokkban romantikus darabok és egy kortárs mű szólalt meg. Chopin: *cisz-moll Nocturne*, Brahms: *h-moll Rapszódia*, Kodály: *Zongoramuzsika op. 3.(3,4,7,9.)*. A szünet után szintén két blokk következett: Debussy: *Pour le piano*, IV. Bartók: *Gyermekeknek* I. és II. füzetéből: (3, 10, 33, 34, 13, 14, 15, 37, 38), *Este a székelyeknél*, *Medvetánc*, I. *Síratóének*, II. *román tánc*.

A harmadik szólóestet 1925. ápr. 2-án tartották a Kass Szálló Dísztermében. Bartók ez alkalommal is nagy műsorral lépett a közönség elé. Liszt: *Weinen Klagen változatok* után Beethoven *op. 31. no. 3. Esz-dúr szonátája* következett. Ezután kortárs zenét hallhatott a közönség Bartók *Gyermekeknek* sorozat III. IV. füzetéből öt darabot és Debussy 4 prelűdjét (*Delphi táncosok*, *Amit a nyugati szél látott*, *Lavine tábornok*, *Anacapri dombjai*). A szünet után ismét saját kompozícióját játszotta: az *op. 14. Szvit* és a *Román táncok* hangzott el. A műsort Chopin: *g-moll Ballada* zárta. Donászy Kálmán a *Friss Hírek* 1925. ápr 4-én megjelent kritikájából tudjuk, hogy a hangversenyt igen nagy ováció követte, amelyet Bartók két ráadással hálált meg, amelyet saját művei közül választott (Péter, 1981, 73).

A negyedik zongoraestre 1929. ápr. 6-án került sor. Ez a hangverseny egy alföldi koncertkörúthoz kapcsolódott. Barokk zeneszerzők Marcello: *B-dúr szonáta*, Scarlatti szonáták és Bernardino della Cieia (1671-1755): *C-dúr Canzone* után Beethoven *op. 81/ a Les Adieux szonátája* hangzott el, ezt követte Liszt: *Vándorévek* sorozatból a *Villa d' Este szökőkútjai*. Majd kortárszenét hallhatott a közönség. Kodály: *Székelykeserves*, *Sírfelirat*, saját művei közül az *Allegro barbaro*, *Szabadban*, *Preludio All'Ungharese* szólalt meg. A megjelent kritikákból következtettem a hangverseny műsorára. A barokk szerzők művei közül egy 1930-ban Kassán rendezett koncert műsorában fedeztem fel a Marcello és a Bernardino della Cieia darabok pontos címét, melyet Csehi Ágota: *Bartók Béla és a felvidék* c. 1994-ben megjelent könyve 49. oldalán találtam.

Bartók utolsó szegedi koncertje kamarakonzert volt, Zathureczky Edével Beethoven szonátákat játszottak. A műsor első felében az *A-dúr op. 30. no. 1.* és az *F-dúr Tavaszi szonáta op. 24.* hangzott el. A szünet után a *G-dúr op. 30. no.3.* és az *A-dúr Kreutzer szonátát op. 47.* tüzték műsorra. Gábor Arnold a *Szegedi Friss Újság* kritikusa 1939. okt. 28-án kritikáját a

következőképpen fejezte be. „Nem a technikai bravúrok kápráztattak bár e téren is a legtökéletesebbet nyújtották, hatványozottan a Kreutzerben, de az az áldozásszerű alázatosság, ami nélkül Beethoven interpretálása maradéktalanul el sem képzelhető. Nagyvonalú teljesítményük lázba hozta a Tisza nagytermét szépen megtöltő közönséget. Meleg ovációkkal, valóban szünni nem akaró tapssal ünnepelték a két nagy magyar muzsikust, akiknek koncertjüknel méltóbbal nem is kezdhette volna évadját a kitűnő Harmonia” (Péter, 1981, 105).

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy Bartók Béla kilenc alkalommal adott hangversenyt Szegeden, a legelső 1910-es és a legutolsó 1939-es hangverseny kamarahangverseny volt. Mindkét alkalommal Beethoven művei kerültek a középpontba. Két zenekari hangversenyen szerepelt. 1911-ben a Liszt ünnepségek alkalmával Liszt: *Esz-dúr zongoraversenyét* játszotta, majd az 1937-es zenekari esten saját művét a *Rapszódia zongorára és zenekarra* címűt adta elő Fricsay Ferenc vezényletével. Négy szólóesten hallhattuk Bartók Bélát 1921, 1923, 1925 és 1929-ben. Ki kell emelnünk ezen hangversenyek műsorából a Beethoven szonátákat, Debussy műveit, Kodály és Chopin egy-egy előforduló darabját.

Egy zongorakísérői koncertje volt 1935-ben, ahol Basilides Mária énekelt Stradella, Schubert, Kodály, Bartók dalokat Bartók kíséretével. A kilenc koncert során Bartók több műve elhangzott a szerző előadásában. Többek között az *Este a székeleyknél*, a *Medvetánc*, a *Két román tánc*, a *Régi táncdalok*, a *Három burleszk* a *Szvit*, *Allegro barbaro*, válogatás a *Gyermekeknek* sorozatból.

1910 -39 között Bartók szegedi hangversenyein harminchat Bartók mű hangzott el a szerző előadásában, melyek közül például az *Este a székeleyknél*, az *Allegro barbaro*, a *Szvit* többször is előadásra került.

Bartók műsor összeállítása is példát ad az utókornak. Koncertjei nagy részben különböző zenetörténeti korokat idéztek. A kronológikus sorrendtől gyakran eltekintett. Több alkalommal blokkokba rendszerezte a műsor. Egy blokkban több darab is elhangzott. Bartók különleges hangversenytípusait idézi az a tény, hogy a kamara vagy zongorakísérői fellépések alkalmával is játszott szóló darabokat. Jó példa erre a legelső kamarahangverseny, ahol Brahms és Beethoven Triók mellett elhangzott Chopin: *cisz-moll Nocturne*, *Esz-dúr Etűd*, *g-moll Ballada*, a műsor második felében az *Este a székeleyknél*, *Két román tánc*. Basilides Mária hangversenyén szóló darabként saját művei közül válogatott. Így elhangzott a *15 Magyar parasztdalból* két tétel: a *Ballada* és a *Régi magyar táncok*, továbbá az *I. Rondó*, *Este a székeleyknél*, a *Medvetánc*, az *Allegro barbaro*, az est zárásaként a *Kanásztánc*.

Bartók egyénisége irodalmi inspirációra is alkalmat adott. Juhász Gyula megírta a *Bartók Bélának* c. versét, amely 1921-ben az első szólóest után jelent meg. Kerestünk összefüggést Bartók: *Medvetánc* és József Attila: *Medvetánc* c. verse között is. József Attila hallhatta az 1923-as

hangversenyt, ahol elhangzott a *Medvetánc*, de ő jóval később 1934-ben szerkesztette azt a kötetet, amelyben előfordult ez a vers.

Bartók szegedi koncertjei idejében 1910 és 1939 között más előadóktól is hangzottak el Bartók darabok. Például 1925-ben a Szegedi Filharmonikus Egyesület hangversenyén Fichtner Sándor vezényletével elhangzott a *Falu tánca*.

1929-ben Ország Tivadar (hegedű), Kollár Pál (zongora) előadásában elhangzott a *Magyarországi román népi táncok*. Vagy 1929-ben Baranyi Lili zongoraestjén elhangzott az *Allegro barbaro*.

Örvendetes az a tény, hogy már Bartók életében mások is műsorra tűzték műveit. Bartók koncertjeinek műsorszerkesztése ma is példaértékű. Nagy figyelmet fordított a különböző stílusok megismertetésére, a klasszikus repertoár mellett a kortárszenére, Debussy, Kodály valamint saját művei előadására és a legjelentősebb kamarazenei alkotások megszólaltatására.

## Könyvészet

*Bartók Breviárium* (1974). Budapest: Zeneműkiadó.

Bónis, F. (1972). *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó.

Csehi, Á. (1994). *Bartók és a felvidék*. Komárom-Tatabánya: Komáromi Lapok szerkesztősége, Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat.

Demény, J. (1973). *Bartók a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó.

Dombi, J. (2006). *Bartók Szegeden*. In: *A szülőföld kötelez Bartók és Szeged*. Tandí, L. (szerk.), Szeged: Bába Kiadó.

Tallián, T. (1981). *Bartók Béla szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Péter, L. (1981). *Bartók Szegeden*. In: *A Somogyi-könyvtár kiadványa 24*. Szeged.

Ujfalussy, J. (1965). *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó.

## Kivonat

Az előadás Bartók zenei tanulmányait, tanárait, koncertjeinek típusait mutatja be. Foglalkozik a szegedi koncertjei történetével. Bartók ötéves korában kezdett zongorázni, első tanára édesanyja volt. Ezt követően Kertsch Ferenc, Erkel László, Anton Hyrtl, Thomán István tanította. Az első koncertjét tíz évesen adta. Repertoárja sokszínű volt. Már tanulmányai során, Beethoven, Liszt, Schumann Mendelssohn, Chopin nagy műveivel ismerkedett meg. A harmincas években a preklasszikusok felé fordult és számos Scarlatti szonátát, Farnaby variációit, Pescetti, Paradisi egy-egy szonátáját is műsoron tartotta. A harmincas évektől kezdve Bach partitái, prelúdium és fűgái, az *f-moll zongoraverseny* is elhangzott előadásában.

Bartók repertoárján Beethoven, Mozart és Brahms kamarazenei alkotásai és Mozart zongoraszonátái, zongoraversenyei is megtalálhatók. Kodály zongoradarabjait is szívesen játszotta. Bartók előadóművészetének legfontosabb jelentősége, hogy saját darabjait gyakran játszotta. Mintegy húsz országban adott koncertet. Gyakori koncerttípusai a szóló, zenekari, kamara, rádiós koncertek és a felolvasó koncertek. Szegeden kilenc alkalommal lépett fel. A legelső 1910-es és a legutolsó 1939-es hangverseny kamarahangverseny volt. Mindkét alkalommal Beethoven művei kerültek a középpontba. Két zenekari hangversenyen szerepelt. 1911-ben a Liszt ünnepségek alkalmával Liszt *Esz-dúr zongoraversenyét* játszotta, majd az 1937-es zenekari esten saját művét a *Rapszódia zongorára és zenekarra* címűt adta elő Fricsay Ferenc vezényletével. Négy szólóesten hallhattuk Bartók Bélát 1921, 1923, 1925 és 1929-ben. Ki kell emelnünk ezen hangversenyek műsorából a Beethoven szonátákat, Debussy műveit, Kodály és Chopin egy-egy előforduló darabját. 1910-39 között Bartók szegedi hangversenyein harminchat Bartók mű hangzott el a szerző előadásában, melyek közül például az *Este a székeleyknél*, az *Allegro barbaro*, a *Szvit* többször is előadásra került. Minden szereplését nagy siker fogadta és a kritikák visszajelzése is azt mutatta, hogy Bartók kiemelkedő zongoraművész volt.

## Abstract

The topic of this lecture is Bartók's musical studies - his teachers, the pieces he learned and the venues of his first concerts. Here, I will analyse his repertoire, the types of his concerts and the background of his concerts in Szeged.

Bartók began playing the piano at the age of five, his first teacher being his mother. His subsequent teachers were Ferenc Kertsch, László Erkel, Anton Hyrtl and Istvan Thoman, respectively. He gave his first concert at the age of ten in Nagyszőlős.

His repertoire was rich. During his studies Bartók learned the great works of Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin and Liszt. In the 1930s he turned to the pre-classicals and kept several Scarlatti sonatas, Farnaby's variations and sonatas by Pescetti and Parasdisi in his repertoire. From the 1930s onwards Bach's Prelude and Fugues, partitas, and the Piano Concerto in F-minor were performed by him.

Chamber music by Beethoven, Mozart and Brahms, and piano sonatas and piano concertos by Mozart can also be found in his repertoire. He also liked playing Kodály's piano pieces. One of the key features of his performing art was that he often played his own pieces.

Bartók gave concerts in about twenty countries, where the usual types were solo, recital, orchestral, chamber and radio concerts. In Szeged, Bartók played nine times altogether. The first concert in 1910 and the last one in 1939 were chamber music concerts. On both occasions, Beethoven's works were the core pieces. We should add that Bartók played two orchestral concerts



in Szeged. In 1911 at the Liszt anniversary, he played Liszt's *Piano Concerto in E flat Major*. In the orchestral evening of 1937, he played his own *Rhapsody for Piano and Orchestra* conducted by Ferenc Fricssay. He also gave four solo concerts in 1921, 1923, 1925 and 1929. From the programme of these concerts we should mention the Beethoven sonatas, works by Debussy and a piece by Kodály and Chopin, respectively. Between 1910 and 1939 Bartók performed thirty-six pieces of his own in his Szeged concerts, among them *Evening in the Village*, *Allegro Barbaro*, and the *Suite* repeatedly.

All his performances were huge successes and the critics' reviews also suggests that he was an outstanding pianist.

## Az első szintézis a Bartók-életműben: a *Kossuth szimfóniai költemény*

### The First Synthesis within the Bartók-Œuvre: the *Kossuth Symphonic Poem*

*Kulcsszavak:* szimfonikus költemény, csatazene, modernség, nemzeti hagyomány, szintézis

*Keywords:* symphonic poem, battle music, modernity, national tradition, synthesis

Bartók Béla zeneszerzőként romantikus szellemű teljesség-igénnyel vette birtokba, s rendezte újra a hangok univerzumának azt a – tartalmában folyton változó – szeletét, melyet az őt körülvevő világból arra érdekesnek, vagy valamilyen egyéb szempontból fontosnak ítélt. Az életművet kezdettől fogva átható kettős gondolatot, mely szerint egyszerre kívánt nemzeti és egyetemes hangú alkotó lenni, szintén a kései romantika zenei világától örökölte a komponista, aki így mintha már legkorábbi önálló, nagyobb szabású megnyilatkozásaiban – öntudatlanul is – újból valóra váltani igyekezett volna azt a szintézist, amelyet Mosonyi Mihály egyszer már megkísérelt magyar földön. Kettős törekvése vezette el Bartókot a nyugati zene mindenkorai újdonságaihoz: Richard Strauss, majd kisebb „kitérők” után Debussy, Schönberg és mások műveihez. De az egyetemesség jelszava alatt nem kizárólag az újdonságok vonzották: köztudomású, hogy zeneszerzői gondolkodásmódjára kezdettől fogva mély hatással volt a *német XIX. század*, annak Beethovennel kezdődő, szerteágazó tradíciója (melyen maga is nevelkedett). S hogy a múlt felfedezése – földrajzilag és időben is egyre szélesedő spektrummal – az *alkotói újraértelmezésnek* milyen folyamatait indította el később Bartók műhelyében, arra elegendő csupán utalni ehelyütt.

Természetes, hogy a pályakezdő komponista Bartók számára a *nemzeti tradíció* is összetett tartalmú fogalom volt, melynek befolyása korántsem merült ki pusztán a XIX. század vokális örökségéhez tartozó népies dalhagyomány, valamint a posztverbunkos hangszeres stílus követésében.<sup>55</sup> Hiszen első átütő zeneszerzői diadalát – *Kossuth* címet viselő „szimfóniai költeménye”<sup>56</sup> révén – éppen abban a műfajban aratta, melynek jóllehet, közvetlen ösztönző mintáit Richard Strauss liszti tradíciót folytató darabjaitól nyerte, ám amely korábbi össztermésének egyetlen *egészében magyar zenei anyagú* példáját maga Liszt alkotta meg – nagyjából fél századdal

<sup>54</sup> Szakreferens és szerkesztő (Miskolci Szimfonikus Zenekar), karolysziklavari@gmail.com.

<sup>55</sup> S mint köztudott, nem sokkal később következett el pályáján a parasztzenének – az életmű, s a 20. századi kultúrtörténet szempontjából egyaránt hallatlan jelentőségű – fölfedezése.

<sup>56</sup> Az egykorú, ma már régiesnek számító szerzői műfajmegjelölést idézve.

azelőtt – a *Hungariával*. Hihető vajon, hogy a nemzeti érzelmeit lépten-nyomon, ifjúi hevülettel kinyilvánító, huszonéves Bartók számára közömbös lett volna a XIX. századi, s az annak örökébe lépő, kortárs magyar műzenei (különösen a szimfonikus) hagyomány? Kompozícióinak ismerete híján Mosonyi aligha lehetett számára példakép – Liszt viszont sokkal inkább, s tagadhatatlan: zeneszerzői világának Bartókra gyakorolt hatásával évtizedeken át, viszonylag részletesen foglalkozott a szakirodalom. Az újabb vizsgálatok Dohnányi műveivel kapcsolatosan mutattak rá a fiatal Bartók alkotásait nyelvi szempontból inspiráló tényezőkre.<sup>57</sup> Ám – a zenetörténeti kutatások máig érvényben levő adósságaként – a kisebb jelentőségű honi szerzőknek Bartók (korai) műveit illető befolyása igen alapos feltárást igényel még. Jelen sorok írója e cél szolgálatába kíván szegődni a komponista hírnevét egykoron megalapozó *Kossuth szimfóniai költemény* vizsgálata révén.

A mű keletkezésének hátterében az 1903. évi, magyarországi alkotmányos válság kirobbanását közvetlenül megelőző, feszültséggel teli időszak – nemzet és uralkodó egyre élesedő konfrontációjának szakasza – állt, benne az 1902., centenáriumi Kossuth-esztendővel. (A válság kirobbanásának pillanatára – amely Ferenc József hírhedt „chlopy-i hadparancsa” volt 1903 szeptemberében, s a nemzeti közvélemény szemében magára az *alkotmányosságra* tett kérdőjelet – a darab már elkészült.<sup>58</sup>) Kossuth Lajos emléke, szellemi hagyatéka előtt tisztelgő (s nemegyszer aktuálpolitikai tartalommal átítatott) zeneművek sokasága látott napvilágot 1902 folyamán, az egykori államférfinak hódoló kompozíciókat pedig bőséggel termett a letűnt század.<sup>59</sup> Zenei „Kossuth-portré” megalkotására viszont nem sokan tettek kísérletet: Bartók szimfonikus költeménye csekély előzménnyel rendelkezik ezen a téren. Ilyen mű volt a Filharmóniai Társaság 1895. november 20-i, budapesti hangversenyén eljátszott, „In memoriam Kossuth” feliratot viselő szimfónia a kecskeméti születésű, majd Angliában letelepedett komponista, Moór Emánuel (1863–1931) tollából.<sup>60</sup> Zenéjéből, különös módon, nem hallottak ki magyaros jellegzetességeket a kortársak, holott a *Rákóczi-induló* és a *Kossuth-nóta* motívumait egyaránt fölidézte benne a szerző.<sup>61</sup> Viszont az egykorú bírálatnak azzal a megállapításával, miszerint Bartók Béla alkotásának

<sup>57</sup> Lásd: Vikárius, L.: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs, 1999.

<sup>58</sup> Kompozíciós munka: 1903 április–május, hangszerelés: június–augusztus; bemutató: Budapest, 1904 január 13 (Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényelt Kerner István). A bemutatóhoz kapcsolódó, összegyűjtött bírálatok és egyéb dokumentumok: *Documenta Bartókiana Heft I.* (Herausgegeben von D. Dille. Budapest, 1964).

<sup>59</sup> Utóbbiak szempontjából három időszak is kiemelkedő volt: 1847–48, a szabadságharc előestéje s kezdete; 1851–52, Kossuth mámoros amerikai fogadtatásának hónapjai; végül 1894, az államférfi halálának éve. (Részletesebben lásd a jelen szerző *Kossuth Lajos és száz év zenehistoriája* című tanulmányát. In: *Kossuth Lajos a zenében*. Miskolc, 2002.)

<sup>60</sup> Lásd részletesebben Demény János dolgozatát: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*. In: *Zenetudományi tanulmányok II.* (szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes). Budapest, 1954, 419–20. A *C-dúr szimfónia* Moór nyolc, műfajbeli alkotása közül a második. A darabról lásd még Windhager Ákos dolgozatát: *Kossuthról Mengelbergig. Retorikai alakzatok Moór Emánuel szimfóniáiban* ([http://www.zti.hu/mza/docs/Evfordulok\\_nyomaban/Evfordulok\\_WindhagerAkos\\_Moor-tanulmany.pdf](http://www.zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_WindhagerAkos_Moor-tanulmany.pdf)).

<sup>61</sup> A *Rákóczi-induló*t mindjárt a nyitótétel főtemájában, a *Kossuth-nótá*t a *Scherzo* tétel trio szakaszában.

„semmi vonatkozása sincs ezzel a régebbi kompozícióval”,<sup>62</sup> nincs okunk vitába szállni. Csatazenéje révén annál több „vonatkozása” lehet a *Kossuth szimfóniai költeménynek* egy, szintén történelmi jelentőségű hadieseményeket (ámde alkotói szemszögből nézve dicsőségteljes eseményeket) megéneklő, későromantikus zenekari darabbal: Csajkovszkij *1812 – nyitányával*, mint arra már a korbéli kritika is utalt. Az orosz mester tollából származó, bombasztikus hangú battaglia-muzsika ugyanis szűk négy esztendővel a *Kossuth* bemutatása előtt – Bartók zeneakadémista éveiben – került a magyar főváros publikuma elé.<sup>63</sup> Tudjuk, Bartók később maga is áttanulmányozta a darabot.<sup>64</sup>

Az 1902–3. évi politikai események elemi erővel ragadták meg a húszas évei kezdetén járó, még töretlen ambíciójú Bartók Béla lelkületét,<sup>65</sup> lehetséges pillanatnyi utat mutatva egyben az épp stagnáló alkotói tehetségének kibontakoztatásához. Nagyszabású művével nyilvánvalóan több probléma egyidejű megoldását tűzte ki célul, főként az új magyar szimfonikus tradíció megteremtését (Dohnányi mellett, vagy inkább: helyett<sup>66</sup>), azonkívül igazi romantikus művészi elhivatottság-tudattal, közvetlenül *magához a nemzethez* igyekezett szólni: a már létező magyar zenei hagyomány szerves folytatójaként, egyszersmind a legkorszerűbbnek tűnő európai nyelvezettel. S ez utóbbi szempontból döntő impulzus érkezett – nem sokkal korábban – Richard Strauss szimfonizmusa felől: először az *Imígyen szóla Zarathustra*, majd a *Kossuthra* leginkább ható *Hősi élet* révén. Már a bemutató kritikái felhívták a figyelmet a *Kossuth* és a *Hősi élet* programjának kapcsolódási pontjaira, valamint a Bartók-stílus nyilvánvaló straussi előzményeire, mintáira. Összevetve a kétféle koncepciót, mégis alapvető különbségről beszélhetünk: a német mester „individuális hős-mítoszát” Bartóknál „a haza hősenek patrióta portréja” váltja föl, emellett „a beállítás nemzeti és kollektív lesz” (az elemző Kroó György szavait idézve<sup>67</sup>).

Ám a mű nem tekinthető pusztán egyfajta „tragikus, magyar Heldenleben”-nek. Amit Bartók megalkotott, az nem egyszerűen a straussi modell átvételét, hanem művészetének első nagyszabású,

<sup>62</sup> Lándor Tivadar cikke a *Pesti Napló* 1904. január 14-i számában, idézi Demény, i. m.

<sup>63</sup> A mű harsány effektusai többek számára bizarrnak hatottak a magyarországi bemutaton: Csajkovszkij „irtózatossá hangtömegeket mozgósít a közönség ellen, mely kapitulálva, legyőzötten, futva menekült a ruhatárba” – írta Kern Aurél, a *Budapesti Hírlap* kritikusa (1900. november 22.).

<sup>64</sup> Amint az saját kezűleg vezetett listájából kitűnik, lásd Denis Dille összeállítását: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Budapest, 1974, 234.

<sup>65</sup> Az ihletet adó élmények közvetlen közelségéről a mű patetikus alaphangja is árulkodik. Bartók nem sokkal a mű hangszerelési munkálatainak befejezését követően írta le ismertté vált mondatát: „Én részemről egész életemben minden téren, mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és magyar haza javát” (levél édesanyjához Gmundenből, 1903. szeptember 8-i keltezéssel).

<sup>66</sup> Vikárius, i. m. 83. Dohnányi Ernő *d-moll szimfóniájának* 1903. januárjában zajlott le a budapesti bemutatója. Bartók már hónapokkal korábban megismerte a darabot, s a szimfónia így azon alkotások közé tartozott, amelyek jelentékeny impulzussal járultak hozzá Bartók magyar hangú nagyzenekari művének elkészültéhez. Pozitív és negatív értelemben egyaránt: Dohnányi alkotásában sokan, köztük Bartók is, kevesellték a specifikusan magyar nyelvi összetevőket, elismeréssel adózva ugyanakkor a mű kvalitásainak. Később a szimfónia magyaros főtémája ihlette egyebek mellett Bartók Op. 1. *Rapszódiajának* kezdő gondolatát (lásd Vikárius hivatkozott könyvét: 82–86.); ugyanezt részint a *Kossuth* nyitó témájával kapcsolatosan is megállapíthatjuk. (S az utóbbira még visszatérünk a tanulmány későbbi szakaszában.)

<sup>67</sup> Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest, 1971, 13.

kelet–nyugati, kettős gyökerű szintézisét jelentette. Mindezek ellenére a szakirodalom többnyire csupán általánosságban beszél a kompozíció duális világának *nemzeti tradíciót* képviselő feléről. Valójában a *Kossuth szimfóniai költemény* zenéje sokkal mélyebben gyökerezett a korszak magyar köznyelvében és a hazai műzene hagyományaiban, mint azt, olyannyira újszerű voltában *önmaga* sejtethette volna. Kifejezőmódjának modernsége ugyanis mintegy *elfedte* a benne világosan megmutatkozó nemzeti hagyománykövető törekvéseket. Bartók nyilvánvalóan *kereste* azt a zenei tradíciót, melyet azután maga is folytathatott, s az ehhez vezető utat lényegében önerőből kellett megtennie, minthogy a Zeneakadémián, hivatalos formában – az intézmény minduntalan bírált németes szellemisége miatt –, nemigen kaphatott ilyen irányú, példamutató ösztönzést. Liszt *Hungariájának egészében magyar* zenei világa bizonyára lényeges befolyást gyakorolt a *Kossuth* koncepciójára, de, mint látni fogjuk, talán konkrétan a darab melodikájára is.<sup>68</sup> Úgy tűnik azonban: a *Hungaria*, a *Hősi élet* és Csajkovszkij nyitányzenéje mellett egy további zenekari mű, az 1848–49. évi szabadságharc eseményeinek emléket állító itthoni szimfónia programja is inspirálhatta a *Kossuthot*. A bartóki idealizált-historikus csatakép ugyanis nincs előzmény nélkül a kései romantika hazai instrumentális termésében. Major Gyula „magyar” megjelölésű, s az 1890-es évtizedből származó *II. szimfóniájának* (Op. 17) szerzői programját tanulságos párhuzamba vonni Bartókéval:<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Bartók még a *Kossuth* komponálását megelőzően tanulmányozta a *Hungariát*, lásd Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks...*, 239.

<sup>69</sup> A *Kossuth szimfóniai költemény* programjának első megjelenése: *Zeneközlöny*, 1904. január 11. Az ismertetéssel egybekapcsolt szerzői elemzésnek csupán részleteit közöljük az alábbiakban.

I. tétel: Bevezetés. Lento.

Magyarországot a sors mintegy örökös háborúskodásra rendelte; küzd a szomszédos hatalmak ellen.

Allegro.

Készülődés a harcra. Körülhordozzák a véres kardot az országban, mindenki csatába megy. Táborozás. Közeledik az ellenség; vidáman, önbizalommal várják érkezését. Harci induló. Megkezdődik a harc. A hadak Istene nem kedvez a magyaroknak, véres csatában elpusztul az ország.

II. tétel: Intermezzo Bellicoso.

A fegyverszünet alatt pajzán huszárcsapat incselkedik az ellenséggel.

III. tétel: Elégia

Búsongás a végzetetlen nyomor felett, mely az elnyomatást követi. Felhangzik a vigasztaló szózat.

IV. tétel: Finale.

Véres harcok árán a nemzet végre kivívta önállóságát. Ünnepi hangulat: égbetörő diadalujjongás a nemzet fennállásának ezredéves fordulóján.

*Bartók: Kossuth – szimfóniai költemény*

E zenemű programjának alapjául a 48-as események szolgálnak. A mű 10 egymással szorosan összefüggő részletből áll, melynek mindegyikét felirat magyarázza.

I. „Kossuth”

E téma, illetve az I. számú részlet Kossuthot akarja jellemezni. [...]

II. „Mi bú nehezül lelkedre, édes férjem?”

Kossuth neje, a hűséges hitvestárs aggódva szemléli férje bánatos, gondoktól redős arcát. Kossuth iparkodik őt megnyugtatni [...]; végre azonban kitör kebléből a rég visszafojtott fájdalom:

III. „Veszélyben a haza!”

[...]

Kossuth merengve néz vissza a dicső múltba:

IV. „Hajdan jobb időket éltünk...”

[...]

V. „Majd rosszra fordult sorsunk...”

Az 5. téma [...] az osztrákok zsarnokságát, törvényt nem ismerő erőszakosságát akarja jellemezni, melyből annyi baj szakadt hazánkra. [...]

Kossuth e szavakkal:

VI. „Harcra fel!”

felriad merengéséből. [...] Immár elhatározott tény a fegyverfogás.

VII. „Jöjjetek, jöjjetek! szép magyar vitézek, szép magyar levették!”

Ez Kossuth szózata a magyar nemzet fiaihoz, mellyel őket zászlaja alá hívja. [...]

Kossuth megismétli felhívását az egybegyűlt sereghez, mire ez szent fogadalmat tesz, hogy a harcban mindhalálig kitart [...]

Pár pillanatra mélységes csönd, s aztán:

VIII. ....

halljuk az ellenséges osztrák csapatok lassú közeledtét. Témájuk az osztrák himnusznak (Gottterhalte) első 2 eltorzított taktusa. [...] Megkezdődik a harc teljes erővel. [...] Összeapást összeapás követ, a küzdelem az élet-halál tusa jellegét veszi fel, mit a legvadabb disszonanciák akarnak jellemezni. Hol a magyar csapatok kerekednek felül [...] hol az ellenség. Fel-feltűnik Kossuth alakja [...] A harc heve kissé csökken [...] De vajmi hamar elérkezik az ellenség utolsó, végzetes támadása: a túlnyomó nyers erő ellen hiába küzd a magyarok vitézsége, a küzdelem az osztrákok vad diadalával végződik. [...] Bekövetkezik a végső katasztrófa [...]; a magyar hadsereg megmaradt tagjai elbujdosnak az ellenség szörnyű bosszúja elől [...]

IX. „Mindennek vége!”

Az ország legnagyobb gyászt ölt [...]

De még ettől is eltiltják, így tehát:

X. „Csöndes minden, csöndes...”

Magyar történelmi eseményekhez kapcsolódó csatazenéket írtak hazai tájakon már Bartókot és Majort megelőzően is: Lavotta János a XVIII. század végén,<sup>70</sup> majd nyomában Csermák Antal (1809).<sup>71</sup> Évtizedekkel később már egyaránt az 1848–49-es szabadságharc heroikus légkörét idézte meg Mosonyinak *A honvédek* című zenekari fantáziája (1860), s a Bécsben élő – de nemzetközi pályájú és magyarbarát – zongoraművész-komponista, Rudolf Willmers 1861-ben felhangzott *Hunnia-szimfóniájának* zárótétele.<sup>72</sup> Utóbbiak mögött már Berlioz első (1846-ban, Pesten bemutatott) *Rákóczi-induló* feldolgozásának, e roppant ötletességgel felépített darab „harcí” pillanatainak élményvilága is meghúzódott. De mit ismerhetett mindezekből Bartók? Berlioz *Rákóczi*jának kivételével valószínűleg semmit.<sup>73</sup> Ennél vélhetően többről beszélhetünk Major Gyula *Magyar Symfóniájának* vonatkozásában: a mű 1896-ban millenniumi pályadíjat nyert,<sup>74</sup> ám előadatlan maradt (ami egyértelmű magyarázat arra, miért nem említi Bartók *Kossuth*jának előzményei között a korbeli kritika); partitúrája és zongorakivonata viszont 1901-ben megjelent,<sup>75</sup> s így könnyen a magyar stílusú zeneművek iránt érdeklődő Bartók kezébe kerülhetett. Sajnálatos tény, hogy a Bartók által áttanulmányozott kompozíciókról viszonylag hosszú ideig, saját kezűleg vezetett lista<sup>76</sup> megszakadt az 1902. esztendő folyamán, s így épp a *Kossuth* keletkezését megelőző hónapokról nem adhat már tájékoztatást a zeneszerzői stílusfejlődést befolyásoló tényezőket, s az ebből a szempontból szóba jövő magyar alkotásokat illetően.

A kétféle szimfonikus program feltűnő kapcsolódási pontjai azonban aligha tekinthetők a véletlen művének. S Bartók nem csupán eszmei, de zenei természetű ösztönzéseket ugyanúgy kaphatott Major szerzeményétől:<sup>77</sup> ezt sugallja mindjárt a két darab kezdetének összehasonlítása. Programjaik ugyanakkor döntő, politikai tartalmú különbséget is magukban hordoznak: Majoré szerint „a nemzet végre kivívta önállóságát”. Ezzel a millenniumi álommal számolt le 1902–3 közvéleménye, s a forrongó légkör gyújtotta lánggra a pályakezdő Bartók alkotói fantáziáját is. Művének programja így tehát véget ér, mielőtt fölcsendülhetne a „vigasztaló szózat”. (Utolsó felirata: „Csöndes, minden csöndes...”, Harsányi Kálmán [1874–1939] költeményének kezdősorát

<sup>70</sup> *Szigetvár ostroma*: 1794, *Insurrekciós nóta*: 1797.

<sup>71</sup> *Az intézett veszedelem* vagy [a] *Haza szeretete* címmel, a Napóleon elleni (s egyben utolsó) nemesi fölkelés alkalmával.

<sup>72</sup> Willmers darabjáról lásd Haraszi Emil tanulmányát: *II. Rákóczi Ferenc a zenében*. In: *Rákóczi emlékkönyv 2. kötet*. Budapest, 1935, 234–6.

<sup>73</sup> Bartók egyébiránt még 1896-ban átiratot készített a *Rákóczi-indulóból* (lásd Dille hivatkozott összeállítását: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks...* 23., 48. és 187.)

<sup>74</sup> A Műbarátok körének pályázata, melyről lásd többek között Kereszty István írását: *A fővárosi hangversenyek története 1919-ig*. In: *A magyar muzsika könyve*. Budapest, 1936, 207. Major Gyula *Magyar Symfóniájának* esetében elképzelhető, hogy hatott rá Willmers *Hunniája*, mint azt a kétfajta program jellege sejteni engedi.

<sup>75</sup> Pesti Könyvnyomda RT. (év- és lemezszám nélkül), megjelenéséről tudósított a *Budapesti Hírlap* 1901. április 9-i száma.

<sup>76</sup> Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks...*, 217–245.

<sup>77</sup> Annak ellenére, hogy Major Gyuláról, mint komponistáról, nem volt elismerő véleménnyel (amit azt Thomán Istvánhoz 1905. november 30-án írt levele elárulja).

idézi ugyan,<sup>78</sup> ám tartalmi szempontból sokkal inkább társítható Petőfi Sándor híres verséhez – „Európa csendes, újra csendes...” [1849] –, mint arra már Szabolcsi Bence rámutatott.<sup>79</sup>)

Lehetséges, hogy Major Gyulának egy másik kompozíciója, az 1894-ből származó *Kossuth Gyászinduló* sem került el Bartók figyelmét: a mű szikár szövésmódja, ötletes megoldásai (melyek folytán a *Rákóczi-induló* motívumai kapcsolódnak össze a *Kossuth-nóta* dallamával) közvetett mintát nyújthattak a szimfonikus költeményt berekesztő, hatalmas gyászindulóhoz. Egyáltalán: nehezen elképzelhető, hogy Bartók ne vett volna kézbe műve megalkotásával összefüggésben olyan szerzeményeket, melyek a Kossuth-centenáriumhoz (1902) kötődtek, és legalább ne futotta volna át egyúttal a megelőző évtized kossuthi vonatkozású termését. A Huber Sándor szerkesztette, 1902. évi *Kossuth Album*ban kapott helyet Lányi Ernő dala Pósa Lajos hazafias versére. A költemény kezdő strófája heves *Gott erhalte*-gyűlölettel nyit, majd Kossuth-utalással zárul.<sup>80</sup> Nem elhanyagolható előzmény Bartók műve szempontjából, akkor sem, ha tudjuk: a *Gott erhalte*-éneklés (vagy éppen az ellenkezője) miatti konfliktusok a kor napi botránykrónikáinak állandó fejezetét képezték.<sup>81</sup> A *Kossuth szimfóniai költemény Gott erhalte*-persziflázsa tényleges politikai tartalmat szimbolizált: az osztrák császárhimnusz mintegy a nemzeti látszat-függetlenségünk jelképévé lett az alkotmányos válság időszakában.

De maga a *Gott erhalte*-persziflázis sem tekinthető egyedülállónak a kor magyar zeneirodalmában. Bár Hubay Jenő *II. szimfóniájának* (Op. 93) hangszerelési munkálataira 1914, bemutatójára 1915, közzétételére pedig 1916–17 folyamán került sor, tudjuk, a mű valamilyen fokig már 1903 közepe táján készen állt.<sup>82</sup> Keletkezési ideje így – meglehet a korai verzió zenéjét illetően egyelőre semmilyen támponttal nem rendelkezünk – nagyjából egybeeshetett Bartók *Kossuthjának* kompozíciós munkáival. Hubay szimfóniája a közönségtől a „háborús” ragadványnevet, míg négy tétele *A nagy elhatározás, A táborban, Merengés – Álomképek*, valamint a *Harc és győzelem* szerzői alcímekeket<sup>83</sup> kapta a tízes években, s a finálé Bartók szimfonikus költeményének VIII. szakaszához hasonlítható csatazenéje ugyanúgy magában foglalja az eltorzított *Gott erhaltét*,<sup>84</sup> ám a *Rákóczi-induló* – szintén transzformált melódiavonalú – idézetével kombináltan. A kutatás jelenlegi eredményeinek tükrében Hubay művének egész keletkezéstörténete s Bartók alkotásához való

<sup>78</sup> A versszövegre *Est* címmel kétféle megzenésítést is készített Bartók 1903 tavaszán, közvetlenül a *Kossuth* komponálását megelőzően (illetve részint párhuzamosan): énekhangra és zongorára, valamint a *cappella* férfikarra (Dille: *Thematisches Verzeichnis...*: 73. és 74. szám).

<sup>79</sup> Vö. Denis Dille: *Bemerkungen zum Programm der symphonischen Dichtung „Kossuth” und zur Aufführung dieser Komposition*. In: *Documenta Bartókiana Heft 1*.

<sup>80</sup> „Hát még mindig az a gyűlölt Gott erhalte’ járja?/ Fújja fújja a németnek katonabandája/ Könnyet hullat a glédában minden magyar regimentje/ S egy dal sír a puskacsőn át: Kossuth Lajos azt üzenté.”

<sup>81</sup> E politikummal átszőtt kultúrhistóriát tarkító epizód volt, hogy még *verses színjáték* is bemutatásra került Pesten, *A Gotterhalte* címmel, 1903 márciusában (Magyar Színház). Szerzője Mérei Adolf; a darab cselekményében a *Gott erhalte* és a *Kossuth-nóta* miatt történik összetűzés.

<sup>82</sup> Amint erre Gombos László rámutatott: lásd – jelen sorok írásakor még megjelenés előtt álló – tanulmányát a *Zenetudományi Dolgozatok 2013–14. évfolyamú kötetében, Háború vagy béke? Egy magyar szimfónia a „Nagy Háború” idején* címmel (Budapest, 2016).

<sup>83</sup> Egyéb programatikus magyarázatot nem mellékelte művéhez a szerző.

<sup>84</sup> Méghozzá a Bartókéhoz részint igen közel álló megoldásként (lásd Gombos, i. m.).



viszonya: csupa talány, úgy tűnik viszont, a szimfónia eredeti programatikus összetevői nem Kossuth, hanem sokkal inkább Rákóczi alakjához kapcsolódhattak.<sup>85</sup>

S a Bartók-mű kezdetén felhangzó „Kossuth”-téma, valamint az ezzel motivikai szempontból összefüggő „magyar vitézi” téma mögött (a 178. ütemtől) is, sajátos hangközfordulataik és ritmusképleteik révén, egyértelműen fölsejlik a *Rákóczi-induló* néhány karakterisztikuma.<sup>86</sup> A vitézi melódia – mely a későbbi csatajelenet magyar harci témája lett –, egyéb alapelemeit tekintve szintúgy jórészt a XIX. századi hagyományokhoz kötődik. Nem túlzás ennek a dallamtípusnak valóságos családfájáról beszélnünk: képviselőinek közös vonása a magyar verbunkoszenében gyökerező köznyelvi eredet. Megjelenik már Schubertnél (*Divertissement à l' hongroise* Op. 54, D. 818: a rondó-finálé kerettémájaként), ráismerhetünk később Liszt *Hungaria szimfonikus költeményének* indulómuзыкájában. Motivikai tekintetben ugyanezt a típust képviseli Bartha Gyula dilettáns, centenáriumi *Kossuth-indulója*.<sup>87</sup>



Bartha Gyula *Kossuth-indulója*nak (1902) első két dallamsora

Hogy Bartók e gyöngye kompozíció – önmagában viszont kétségtelenül érdekes – dallamától, vagy Liszt *Hungariájának* nemes-patetikus indulótémájától, esetleg egy harmadik műtől nyert-e ihletést: kérdés marad.

A szimfonikus költemény élén álló borongós, sötét tónusú „Kossuth”-téma, mely a *Gyászinduló* alapjául is szolgált egyben, közeli rokona a Harsányi Kálmán versére írt, *Est* című Bartók-dal (1903)<sup>88</sup> c-moll nyitómelódiájának.<sup>89</sup> S mindezek bizonyos mértékig rokonok Dohnányi 1903 elején bemutatott *d-moll szimfóniájának* főtemájával is: az összefüggés semmiképp sem elhanyagolható.

<sup>85</sup> Lásd mindezekről Gombos László hivatkozott dolgozatát.

<sup>86</sup> Vö. Bónis Ferenc: *Történelmi jelképek a magyar zenében a nemzeti romantika korától – Kodályig*. In: Bónis: *Mozarttól Bartókiig*. Budapest, 2000, 185–6. A „Kossuth”-téma rokonságára a *Hungáriával*, a *Bánk bán Keserű bordalával* (stb.) már Szabolcsi Bence fölhlívta a figyelmet (*A XIX. század magyar romantikus zenéje*; hivatkozik rá Demény János: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*, 420.). Kassai István *Rákóczi-induló* reminiscenciára mutatott rá a *Kossuth Gyászindulójában* (Kassai: *Három dallamtörténeti adalék*. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok a nemzeti romantika világából*, szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 2005, 148.).

<sup>87</sup> Kiadta az Egyetemi Kör (1902).

<sup>88</sup> Dille: *Thematisches Verzeichnis...*, 73. szám. E dalban – szorongásteljessege, vigasztalan „sirató” hangja folytán, s a szerző későbbi alkotói világától idegen, helyenkénti szentimentalizmusa ellenére is – általános értelemben megannyi, majdani lassú Bartók-finálé (*Kossuth, Négy zenekari darab, Zongoraszvit, A csodálatos mandarin* stb.) előképét láthatjuk meg!

<sup>89</sup> E moll témák közös sajátosságai: az emelt IV. fok, a fölfelé ívelő mollhármast-bontás, továbbá a VI. fok érintése.

A *Kossuth szimfóniai költemény* káprázatos fogadtatásának történetét – ahogy az 1904. január 13-i bemutatót követően a publikum, s nyomában a kritika lelkesedése nem csupán országos hírnevet szerzett az alig 23 esztendő komponistának, de egy csapásra a nemzet ünnepelt, többek szemében első számú zeneköltőjévé avatta Bartók Bélát – számos alkalommal megírták már.<sup>90</sup> Másodszori, manchesteri felhangzása a győri születésű Richter János vezényletével, 1904. február 18-án, már kevésbé bizonyult világraszóló diadalnak. Udvarias fogadtatása törvényszerű volt: a mű zenei értékei ott *önmagukban* hatottak, s így a mellékelt program-magyarázat nem indított útjára különösebb érzelmi lavinát; a kritika hajlamos volt *elsősorban* Richard Strauss-utánzást látni Bartók koncepciójában, az angol hallgatóság pedig nem tudott mit kezdeni a *Gott erhalte* eltorzításával, ami inkább tűnt számukra hibának, semmint erénynek. S az utóbbi nem volt nagy csoda, hiszen J. Haydn melódiája, archaikus nyugati dallamtípusokban való gyökerezettsége révén, az angol himnuszhoz – mint előképhez – is kapcsolódott egy rejtett szállal. Bartók életében nem adták elő többé a *Kossuth szimfóniai költemény*t.

Zenei világa azonban tovább élt az életmű megannyi fejleményében: így maga a lassú tétellel (vagy szakasszal) záruló nagyforma egészen a tízes évek végéig tipikus maradt Bartók kompozícióiban. S nem kevésbé jelentékeny szerepet töltöttek be a *Kossuth* dallamanyagának leszármazottai – kiváltképp a „magyar vitézi” témáé – az elkövetkező Bartók-opusokban, esztendőkön át. Szinte különös volna, ha nem találkoznánk effélével mindjárt az 1903 ősze – 1904 nyara között keletkezett *Zongoraötös*ben: a finálé egyik markáns, meghatározó melódiája a „magyar vitézi” téma rokona. Utóbbi legfontosabb elemeit az *I. szvit* (Op. 3.) több dallama is tartalmazza (I. tétel: második epizód téma, a 210. ütemtől; ilyen továbbá a III. és IV. tétel kezdete, sőt közvetetten maga a ciklikus alaptéma, az I. tétel nyitómelódiája is, melyre mint közös alapgondolatra a felsoroltak visszatekintenek). Szintúgy a „magyar vitézi” téma leszármazottjának tekinthető a *II. szvit* (Op. 4.) II. tételében a kvartemplémát ismétlésekkel nyomatékosító melódia. S még négy évtizeddel a *Kossuth*ot követően is a mű bizonyos nyelvi alapelemeinek utódaira lehetünk figyelmesek a zenekari *Concerto* középtételében,<sup>91</sup> Bartók *legkorábbi* „torz” zenéjének pedig – esztétikai értelemben – igen közeli rokonára ismerhetünk rá a szintén e kései zenekari darabban föllelhető *utolsóban*.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> A fontosabb irodalmak közül elég, ha kiemeljük az alábbiakat: Demény János: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*; Ujfalussy József: *Bartók Béla* (2. kiadás). Budapest, 1970; Kroó György: *Bartók-kalauz*; Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest, 1981.

<sup>91</sup> A művet elindító „Kossuth”-téma, ahogy kezdő hármashangzata révén rögvest a kvintig ível föl, majd e figurációkban gazdag dallam később ugyanerre a hangra, már mint *alsó kvartra* hajlik le (s azt követően ez a „Rákóczi”-kvart *központi embléma*: motivikus mag marad a teljes mű folyamán): *visszajára fordulva* és „csontvázzá” csupaszítva, ámde immár mint félreismerhetetlen zenei nemzetkarakterisztikum, a *Concerto* Gyászszelégijének kulcsponáján tér vissza.

<sup>92</sup> Ráadásul úgy, hogy az idézetlányegű persziflázsoknak mindkét műben megtaláljuk az „ideális” (= magyar anyagú), s bizonyos fokig szintén idézet jellegű ellenpólusait: a *Kossuth szimfóniai költemény* esetében ez a „magyar vitézi” témát jelenti (amely a kezdő „Kossuth”-téma rokona); a *Concerto* IV. tételében a második szerénád dallam (Vincze Zsigmond melódiájának parafrázisát leszármazottja) tölti be ezt a szerepet.

## Könyvészet

*Budapesti Hírlap*, 1900. november 22.

*Documenta Bartókiana Heft 1* (1964). Herausgegeben von D. Dille. Budapest.

*Zeneközlöny*, 1904. január 11.

Bónis, F. (2000). *Történelmi jelképek a magyar zenében a nemzeti romantika korától – Kodályig*.

In: Bónis, F.: *Mozarttól Bartókig*. Budapest: Püski kiadó.

Demény, J. (1954). *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*. In: *Zenatudományi tanulmányok* II. Szabolcsi, B. és Bartha, D. (szerk.), Budapest: Akadémiai kiadó.

Dille, D. (1974). *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Budapest: Akadémiai kiadó.

Gombos, L. (2016 - megjelenés előtt). *Háború vagy béke? Egy magyar szimfónia a „Nagy Háború” idején*. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2013–14*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet.

Haraszti, E. (1935). *II. Rákóczi Ferenc a zenében*. In: *Rákóczi emlékkönyv* 2. kötet. Budapest: Franklin.

Kassai, I. (2005). *Három dallamtörténeti adalék*. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok a nemzeti romantika világából*. Bónis, F. (szerk.), Budapest: Püski kiadó.

Kereszty, I. (1936). *A fővárosi hangversenyek története 1919-ig*. In: *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Merkantil.

Kroó, Gy. (1971). *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.

Sziklavári, K. (2002). *Kossuth Lajos és száz év zenehistóriája*. In: *Kossuth Lajos a zenében*.

Miskolc: II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár.

Tallián, T. (1981). *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat.

Ujfalussy, J. (1970). *Bartók Béla*, 2. kiadás. Budapest: Gondolat.

Vikárius, L. (1999). *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor.

Windhager, Á. *Kossuthról Mengelbergig. Retorikai alakzatok Moór Emánuel szimfóniáiban* ([http://www.zti.hu/mza/docs/Evfordulok\\_nyomaban/Evfordulok\\_WindhagerAkos\\_Moor-tanulmany.pdf](http://www.zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_WindhagerAkos_Moor-tanulmany.pdf))

## Kivonat

Az ifjú Bartók Béla hírnevét megalapozó *Kossuth szimfóniai költemény* (1903, bemutató: 1904) a komponista első szintézis jellegű, nagyszabású alkotása. Programjában és zenéjében Richard Strauss- és Csajkovszkij-hatások mellett magyar impulzusok ugyanúgy érvényre jutottak. A keletkezésének háttérében meghúzódó – igazolható, feltételezett, kérdőjeles, vagy olykor áttételes szerepű – magyar (esetenként magyar vonatkozású) zenei hagyomány skálája XVIII. század végi,

XIX. század eleji csatazenéktől Liszt-, Berlioz-, Mosonyi-, R. Willmers-, Dohnányi-, Moór Emánuel-, Major Gyula-, s talán Hubay Jenő-alkotásokig, valamint egyéb, 1894–1902 közötti Kossuth-émlékdarabokig ível. Zenei világának összetevői számos Bartók-műben éltek tovább, ideértve többek között a *Zongoraötöst* (1903–4), az *I. és II. szvitet* (Op. 3 és 4), sőt a zenekari *Concertót* (1943), de általában véve a lassú fináléval záruló kompozíciókat is.

## Abstract

The *Kossuth Symphonic Poem*, which grounded the reputation of the young Béla Bartók, is the composer's first grand-scale, synthesis-like piece. Beside the influences of Richard Strauss and Tchaikovsky, some impulses of Hungarian music are also traceable in its composition. The scale of the different varieties and manifestations of the Hungarian music tradition which might have had an impact on the creation of the *Poem* is remarkably wide, including pieces of battle music from the late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> century, from Liszt, Berlioz, Mosonyi, R. Willmers, Dohnányi, Emanuel Moór, Gyula Major and perhaps Jenő Hubay, and memorial pieces written for Kossuth between 1894 and 1902. The elements of its musical composition recur in several other Bartók pieces as well, including the *Piano Quintet* (1903–1904), *Suite Op. 3 and 4*, the *Concerto for Orchestra* (1943) and a number of compositions which end with a slow finale.

## Bartók és a Zeneakadémia

## Bartók and the Academy of Music

*Kulcsszavak:* Bartók, Zeneakadémia, zongoratanár, levelek, előadóművész, diákevek, zeneszerzés

*Keywords:* Bartók, Academy of Music, piano teacher, letters, pianist, academic years, composing

Bartók Béla budapesti tanulóéveit és fejlődését, a Zeneakadémián kialakult kapcsolatait, pályafutásának induló szakaszát több tanulmány is górcső alá vette. A teljes Bartók életrajz feltérképezése mellett, hosszabb fejezetet szentelt a zeneakadémiai időszaknak ifj. Bartók Béla két értekezésben: *Apám életének krónikája* (1981), *Bartók Béla műhelyében* (1982), Ujfalussy József a *Bartók Breviáriumban* (1974) illetve Tallián Tibor, az 1981-ben megjelent *Bartók* monográfiában. Demény János 1954-ben publikálta a Bartók fiatalkori éveiről szóló tanulmányát: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*, melyben külön figyelmet fordít a sajtóban megjelent kritikákra. Egy a Bartók és a Zeneakadémia kapcsolatát tárgyaló rövidebb terjedelmű értekezés is az ő nevéhez fűződik.

Tanulmányomban Bartók akadémiai éveit tárgyalom 1907-ig, tanárrá való kinevezéséig, figyelembe véve nemcsak a nyomtatott sajtóban megjelent írásokat, és édesanyjának írt leveleit, de későbbi visszaemlékezéseit is. A fiatal Bartók édesanyjához írt levelei ugyanis kihagyhatatlan és hasznos forrásnak bizonyulnak a zeneakadémiai diákeveket illetően is. A heti rendszerességgel írt terjedelmes levelekben aprólékosan beszámol mindennapos tevékenységeiről, az általa látogatott koncertekről és anyagi helyzetéről. Emellett részletgazdag képet kapunk fiatalkori kapcsolatairól: barátairól, tanáraitól és támogatóiról.

A Pozsonyban érettségizett Bartók 1899-ben ment Budapestre, hogy a négy évvel idősebb Dohnányi Ernő nyomdokaiba lépve, Thomán Istvánnál zongorázni tanuljon a budapesti Királyi Zeneakadémián.

A volt Liszt-tanítvánnyal, Thomán Istvánnal Bartók már utolsó gimnáziumi évében találkozott, amikor próbajátékra utazott fel Budapestre 1899 januárjában<sup>94</sup>. Bartók évtizedek múlva is tisztelettel és szeretettel gondolt vissza tanárára, s idézi fel az első találkozást, mely után biztos

<sup>93</sup> PhD hallgató, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, vaszka.aniko@gmail.com.

<sup>94</sup> ifj. Bartók, B.: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon kiadó, 1981, 26.

volt benne, hogy a nevelés, amit tőle kap majd nemcsak előadói fejlődésére lesz hatással, hanem lelkére is. 1927-ben Tóth Aladárnak, a *Zenei Szemle* szerkesztőjének elmondott visszaemlékezésében megemlíti, hogy a próbajáték után pár hónappal levelet kapott Thomántól, aki meghívta őt Budapestre, a filharmonikusok rendkívüli hangversenyére. Az est során Richter János vezényletével Beethoven *IX. szimfóniája* szerepelt. Thomán fontosnak tartotta, hogy leendő növendéke tanúja legyen ennek a zenetörténeti jelentőségű koncertnek. Kezdődő tüdőbaja miatt azonban Bartók nem tudott részt venni az eseményen.<sup>95</sup>

Thomán István nem mindennapi pedagógiai és emberi figyelmességét bizonyítja, hogy ajándékba adta tanítványának Schubert *Impromptu*jeinek Liszt-féle kiadását, mivel Bartók anyagi helyzete ennek megvásárlását nem engedte meg.<sup>96</sup> Zongoratanára közbenjárásával Bartók több koncertre ingyen látogathatott el, mindamellett ő vezette be a pesti zenészvilágba és mutatta be úri családoknak, akik később gyerekeiket a fiatal Bartóknál taníttatták zongorázni, vagy elméletre. Bartók már gimnazista korától adott magánórákat<sup>97</sup> és mivel plusz keresethez jutott – ezzel biztosítva megélhetését –, ezért vállalta a feladatot. Feljegyzései szerint 1902 októberében már 12 magánórát tartott egy héten.<sup>98</sup>

Thomán nemcsak pedagógusként figyelt oda diákjaira és azok szakmai fejlődésére. Szinte atyai gondoskodásáról árulkodnak a sorok, melyeket Bartók írt édesanyjának: „Ma érdekes volt Thomán tanár úr. Óra után háromnegyed 11-kor magával hívott és azt mondta, hogy miért vettem félcipőt, mikor ma reggel oly hűvös volt... Azt hitte hogy már 9-kor ott kellett lennem. Én azonban mondtam, hogy ezt az órát Szabó úr elengedte nekem, (2 hétig nem kell járnom ebbe az órába, mert az alapot úgyis tudom), de azért megköszöntem a figyelmeztetést, mely csakugyan szép volt tőle..”<sup>99</sup>

Zongoratanára támogató és bátorító szavai ösztönzően hatottak Bartókra: „Szombaton voltam Thomán úrnál, nagyon barátságos volt... Említette, hogy nagyon jó csuklóm van az oktávjátékhoz, ha szorgalmasan kímúvelem, bámulatos dolgokat fogok azzal végezni”.<sup>100</sup> Pontos adatokat arról, hogy Bartók milyen műveket játszott és tanulmányozott diákévei alatt, ifj. Bartók Béla már említett két monográfiájában találunk.

A lelkesedésével és adottságaival kitűnő Bartók már első akadémiai évében nagy megbecsülésnek örvendett. A Pozsonyba hazaírt levelekből kiderül, hogy elsősorban zongoraművészi, majd később zeneszerzői tehetségét ismerték el a Zeneakadémián: Mihailovich Ödön igazgató, Szendy Árpád, Hubay Jenő, Popper Dávid és Thomán István művészbaráti körének

<sup>95</sup> Wilhelm, A.: *Beszélgetések Bartókkal*. Budapest: Kijarat kiadó, 2000, 81.

<sup>96</sup> *Bartók Béla családi levelei*, ifj. Bartók, B. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 1900. január 21-i levél.

<sup>97</sup> ifj. Bartók, B.: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 84.

<sup>98</sup> Uő: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon kiadó, 1981, 46.

<sup>99</sup> *Bartók Béla családi levelei*, id. kiad. 1899. szeptember 22-i levél.

<sup>100</sup> Uo, 1900. január 12-i levél.

tagjai is, akikben Bartók támogatókra talált. Míg eleinte egy Dohnányihoz hasonló zongoristát sejtettek benne, később kompozícióival is elnyerte elismerésüket.<sup>101</sup>

Thomántól és a támogató professzorok körétől eltérő, szigorúbb és ridegebb volt Bartók zeneszerzés tanára, Koessler János, a német iskola követője, akinek ugyancsak zongoratanára mutatta be: „Ő [Thomán] ajánlott be Koessler Jánoshoz, hogy zeneszerzésben is kiképezsem magamat. Akkor nem is sejthette, hogy később majd éppen a »zeneszerzés« szorítja háttérbe nálam a »zongoraművészetet«.”<sup>102</sup>

Koessler gyakran értéktelennek minősítette az ifjú munkáját. Bartók leveleiből megtudjuk, hogy őt ez rosszul érintette és gyakran elbátortalanította a zeneszerzésben.<sup>103</sup> „Tegnap vittem el a quintettet; Koessler úr azt mondta, hogy az egész nem jó, ne is folytassam, hanem kezdjek egyszerűbbeket, a dalformában. Hogy micsoda nem jó, azt nem tudom, mert csak általánosságban beszélt: hogy jobban kellene megválogatni a témákat stb. Eszerint egyik téma sem ér semmit; csak hogy ha ezek nem érnek semmit, akkor nem tudom fogok-e például egy év múlva valamit erőket írni tudni. [...] Az én véleményem szerint ez a quintett minden tekintetben jobb a tavalyi quartettnél. Én akkor azt gondoltam, hogy általában véve jók a kompozícióim, csak még egyet-mást kellene igazítani rajtuk főleg formailag; de hát ha nem lehet rajtuk semmit sem igazítani, mert olyan rosszak, az már baj” írta Bartók édesanyjának 1900. január 5-én.<sup>104</sup>

Édesanyjának írt leveleiben Thomán és Koessler mellett még egy tanáráról tesz említést, ő Szabó Xavér Ferenc, Bartók partitúraolvasás és hangszerelés tanára, aki akkoriban az Akadémián elméletet is tanított. Bartók csodálattal írja, hogy: „egyszerre 20 kottasorban koncipiál.” Míg máskor: „Szabó tanár urnak [sic] mindig 60 soros kottapapirosra van szüksége, mert annyi hangszert használ”.<sup>105</sup>

Bartók kivételes tehetségének köszönhetően a felvételi után a Zeneakadémia 1899/1900-as tanévére rögtön a zongora és zeneszerzés szak II. osztályába vették fel. Tanulmányai során nemcsak tandíját engedték el, de tanulmányi segélyben, illetve a második évtől Liszt-ösztöndíjban is részesült.<sup>106</sup> Szorgalmas és precíz gyakorlással igyekezett Bartók a beléfektetett bizalomnak eleget tenni, és a magának felállított mércének megfelelni. Önmagával szemben ugyanis nagyon magas elvárásokat támasztott, úgy előadásában, mint kompozícióiban és munkájában is. 1900. március 31-én, sor kerül első zeneakadémiai fellépésére. Bartók Beethoven *c-moll zongoraversenyének* I.

<sup>101</sup> Demény, J.: *Bartók Béla és a Zeneakadémia*. In *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve (130-144)*. Ujfalussy, J. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 131.

<sup>102</sup> Wilhelm, id. kiad. 81.

<sup>103</sup> Bartók fiataalkori 1890 és 1904 között írt kompozícióit Denijs Dille rendszerezte és gyűjtötte össze a *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks* című kötetben.

<sup>104</sup> *Bartók Béla családi levelei*, id. kiad. 17.

<sup>105</sup> I. m. 1900. február 18.

<sup>106</sup> A Liszt-ösztöndíjat 1873-ban létesítettek a Zeneakadémia legkiválóbb növendékei számára.

tételét játszotta kétzongorás átiratban (a II. zongorán Thomán István kísérte).<sup>107</sup> Bartók igyekezetét mutatja, hogy június 13-án kitűnőre vizsgázik zongorából és a zeneszerzés II-ik és III-ik évéből is. Legszigorúbb tanáránál Koesslernél ugyanis, két osztályt végzett. Leveléből tudjuk meg, hogy a vizsgán egy fűgát kellett írni, mellyel tanára „meg volt elégedve”.<sup>108</sup> Nyáron tüdőbaja ismét kiújult, ezért a Zeneakadémiától és a „Hirsch bárónő alapítványtól” kapott segélyből a mediterrán klímájú Meranoba Dél-Tirol egyik városába utazott gyógyfürdő-kúrára. Egészségi állapota javult, 1901 januárjától már gyakorolhatott is, de mivel vizsgáit nem tudta letenni, így az 1901/1902 tanévben ismét III. éves zongora és IV. éves zeneszerzés hallgatóként folytatta tanulmányait.

Tanulóévei alatt szinte minden estéjét hangversenyen vagy operában töltötte.<sup>109</sup> Kíváncsisággal látogatott el minden Budapestre jött nevezetesség koncertjére, amelyekről nemcsak részletes, de kritikai gondolatokkal ellátott beszámolókat írt édesanyjának: „Áttérek Carreño koncertjére, melyről sok mondanivalóm van. Ereje, technikája [sic] nagyszerű, bámulatra méltó; előadása kevésbé. Legjobban tetszett Liszt és Chopin *Polonaise*-jainak előadása... A Beethoven szonátát sok helyütt nagyon dúrván játszotta...”<sup>110</sup> Míg máskor elragadtatottságának adott hangot: „Kedves mama, vörösre tapsolt kézzel nehéz a levélírás! Ezért én gátat vetek szavam árjának, s csak annyit mondok: Isaye [sic] páratlanul szépen játszik!”<sup>111</sup> Minden bizonnyal a koncertélmények is hozzájárultak ahhoz, hogy már első diákéveiben kivételes tehetségű zongorista hírében állt.

Az 1901/1902-es tanulóévből kevés levél maradt fenn.<sup>112</sup> Ebből az időszakból a leghasznosabb források a fennmaradt sajtódokumentumok, hiszen Bartók technikai képességeire és elmélyült előadásaira, hamarosan a Zeneakadémia falain kívül is felfigyeltek. Neve egyre gyakrabban bukkant fel a nyomtatott sajtó hasábjain. 1901. október 21-én, a Zeneakadémia első nyilvános hangversenyén – Liszt születésének 90. évfordulóján – Bartók Liszt *h-moll szonátáját* játszotta. A *Budapesti Napló* másnapi recenziójában így írtak a hangversenyről: „Elsőnek Bartók Béla (Thomán tanítványa) zongorázta Liszt *h-moll szonátáját* acélos, meglepően fejlett technikával. Ez a fiatal ember két év óta rendkívüli módon izmosodott. Másfél évvel ezelőtt olyan gyenge lábon állott a szervezete, hogy az orvosok Meránba küldték, nehogy a hideg tél Budapesten megártson neki. És most úgy mennydörög a zongorán, mint egy kis Jupiter. Tény, hogy ma senki sincs az Akadémia zongorás növendékei közt, aki több sikerrel vágatna Dohnányi nyomában...”<sup>113</sup> Az 1911-ben írt tudományos munkájában *Liszt zenéje és a mai közönség*,<sup>114</sup> Bartók egyebek mellett leírja, hogy a szonátát csak több nekifutás után sikerült megértenie és technikailag megvalósítania.<sup>115</sup>

<sup>107</sup> Zeneakadémia 1899/1900-as évkönyv, 49.

<sup>108</sup> Bartók Béla *családi levelei*, id. kiad. 1900. június 16.

<sup>109</sup> Tallián, T.: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat kiadó, 1981, 30.

<sup>110</sup> Bartók Béla *családi levelei*, id. kiad. 1900. január 16.

<sup>111</sup> I. m. 1902. december 3.

<sup>112</sup> Demény, J.: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*. In *Zenetudományi tanulmányok* II. (323-487). Szabolcsi, B. (szerk.), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 353.

<sup>113</sup> Uő: id. kiad. 1977, 134.

<sup>114</sup> 1936. februárjában a Tudományos Akadémián tartott székfoglalóját is Liszt témában tartja: *Liszt-problémák* címmel.

<sup>115</sup> *Bartók összegyűjtött írásai* I, Szöllősy, A. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 689.



1901. december 20-án Bartók a Zeneakadémia zártkörű tanári összejövetelén szerepelt Hubay Jenő *II. hegedűversenyének* bemutatása alkalmából, a szerző hegedűjátékát kísérte zongorán.<sup>116</sup> 1902. május 26-án a Zeneakadémia második vizsgakoncertjén Chopin *Barcarolle*-jét és Paganini-Liszt *a-moll etűdjét* játszotta. Előadásáról így írtak a *Pesti Hírlap* hasábjain: „briliáns technikája mellett átlátszó egyszerűség jellemzi”. Fellépéseit méltatják a *Magyar Hírlap* és a *Pester Lloyd* hasábjain is. Bartók ebben az évben is kitűnő eredménnyel zárja a zongora főtanszakot és annak melléktárgyait, azonban zeneszerzésből csak jeles értékelést kap.<sup>117</sup> Koessler ugyanis a zeneszerzés szak utolsó évében rendkívül nehezen adta meg a kitűnő minősítést. Bartók évfolyamtársai: Fichtner Figedy Sándor, Lavotta Rezső, Roubal Vilmos, ifj. Toldy László mind jelesre végeztek.<sup>118</sup> Mindeközben Kodály ekkor II. éves hallgató, kitűnő minősítést kap Koesslertól.<sup>119</sup>

1902/1903-ban a Zeneakadémia évkönyvében mindkét főtanszaknál „önként ismétlő”-ként szerepel,<sup>120</sup> így vizsgákat egyáltalán nem kellett tennie. Ez az időszak Bartók előadóművészi kibontakozásának és zeneszerzői munkásságának kezdeti szakasza.

Koessler a formai szabályok és kompozíciós hangvételek betartását megkövetelte diákjaitól, abban viszont nem segített, hogy növendékei új stílusokkal, kompozíciós megoldásokkal is megismerkedjenek. „Mint a villám” ragadta ki a zeneszerzői stagnálásból az *Also sprach Zarathustra* 1902. február 12-i előadása, tudjuk meg leveleiből és az 1923-ban írt *Önéletrajzából*. „Rávettem magam Strauss partitúráinak tanulmányozására, és ismét elkezdtem komponálni.”<sup>121</sup> Wagner műveinek, Liszt zenekari darabjainak tanulmányozása és Koessler feladatai után Strauss zenéje és hangszerelési megoldásai mélyen és inspirálóan hatottak a fiatal Bartókra. S ha alkotó munkássága ez idáig „parlagon hevert” is,<sup>122</sup> mostantól egyre többet komponál.

Szereplései alkalmával – ebben az évben tízszer lép fel: hatszor intézeti koncerten, négyszer pedig nyilvánosan –, saját műveit is elkezdte játszani. Első nyilvános külföldi szereplésén Strauss *Heldenleben* című művét adta elő. Bartók ezt átírta zongorára, és miután több alkalommal eljátszotta tanárainak és pártfogóinak, Bécsben a Tonskünstlerverein hangversenyén 1903. január 26-án, nagy sikert arat. 1903. március 27-én a budapesti Royalban több zongoramű mellett előadta saját kompozícióját is, az *I. Ábrándot*. Ez az első alkalom, hogy zeneszerzőként is szerepelt. Áprilisban szülővárosában, Nagyszentmiklóson tartotta első önálló nyilvános koncertjét, december 14-én pedig Berlinben lépett fel. A hangverseny végén tizenötször hívták ki, ezért két ráadást adott, melyek közül saját művét az októberben elkészült *2. Ábrándot* is eljátszotta.

<sup>116</sup> Demény, J.: id. kiad. 1977, 131.

<sup>117</sup> ifj. Bartók, B.: id. kiad. 1982, 16.

<sup>118</sup> akkoriban kettes értékelés

<sup>119</sup> Demény, J.: id. kiad. 1977, 135.

<sup>120</sup> Zeneakadémia 1902/1903-as évkönyv, 91.

<sup>121</sup> *Bartók összegyűjtött írásai* I, id. kiad. 9.

<sup>122</sup> I. m. 8.

Hangversenyeiről a sajtó egyre többet ír, játékát d'Albert és Dohnányi előadóművészetéhez hasonlítja. Többek között Kacsóh Pongrác is: „Őszintén szólva eddig csak d'Albert, Risler és Dohnányi játékában tudtunk olyan tiszta esztétikai élvezetet találni, mint az övében”.<sup>123</sup> A Zeneakadémia olvasókörenek második jótékonysági koncertjén júniusban, a *Tanulmány balkézre* – ekkor még *Szonáta balkézre* I. tétel címen szerepelt – előadásában a világhírű, félkarú zongoraművészhez, Zichy Gézához hasonlítja.<sup>124</sup> Dicsérték nemcsak technikáját és játéka frissességét, de művészi attitűdjének eleganciáját is. 1903. február 6-án, miután kompozícióját eljátszotta Grubernénál – később Kodály Zoltánné – majd Arányiéknál, Bartók így mutatta be művét: „Ez a kompozíció ugyanis egy szonátatétel egyedül a balkézre, mely azonban dacára ennek úgy [sic] hangzik, „mintha 3 kézzel játszanám”. A darab – Bartók február 15-én, édesanyjához írt levele szerint – Koesslernek is tetszett: „Meg volt elégedve, aszonta [sic], ez eddig a legjobb kompozícióm (?!), nincs kifogásolni valója sem a formát, sem a tartalmat illetőleg”.<sup>125</sup>

Az ifjú Bartók fejlődésére a *Zarathustrához* hasonló befolyást gyakorolt az akkoriban új erőre kapott hazafias politikai áramlat, miszerint a zenében is „valami specifikusan magyart kell teremteni”. Ennek egyik eredménye volt részben a *Kossuth szimfonikus költemény* (BB 31) is, amely 1904. január 14-én Kerner István vezényletével került bemutatásra. Az 1903 nyarán befejezett műben Bartók hazafiságának adott hangot, Strauss *Heldenleben*-jét magyar közegbe helyezve. „A hős és a történelem idealizálása, straussi eszközökkel.”<sup>126</sup> A politikai törekvés másik következménye, hogy Bartókot egyre inkább a magyar népzene tanulmányozása felé fordította. Az 1904 nyarán Gerlicpusztán lejegyzett Dósa Lidi-féle magyar dalok még inkább arra ösztönözték, hogy a népzene gyűjtésben tapasztaltabb Kodályt felkeresse. Fiatalabb kollégájával nem az akadémián, hanem Grubernénál – akihez ekkor mély baráti kapcsolat fűzi és több fiatalkori művét is neki ajánlotta –, találkoztak először 1905. március 15-én.<sup>127</sup> Bartók ez év őszén kereste fel Kodályt a népzene gyűjtés iránti érdeklődésből, s kezdődött el közös munkájuk, melynek eredményeként született a Rozsnyai által 1906 végén kiadott parasztdalgyűjtemény: *Magyar népdalok énekhangra zongorakísérettel*. A húsz darabból álló sorozatot ezután kíséret nélküli tudományos népdalkiadványok és művészi feldolgozások követték.

Ezalatt 1904-ben a budapesti Bárd Ferenc és testvére cég kiadta Bartók két korai kompozíció-sorozatát: a *Négy dal Pósa Lajos szövegeire énekhangra és zongorára* (BB 24), és a *Négy zongoradarabot* (BB 27), mely a már említett *Tanulmányt balkézre*, a két *Ábrándot* és egy *Scherzo*-t foglalja magában.

<sup>123</sup> Demény, J.: id. kiad. 1957, 373.

<sup>124</sup> Demény, J.: id. kiad. 1977, 136.

<sup>125</sup> *Bartók Béla levelei*, Demény, J. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 1903. február 15.

<sup>126</sup> Tallián, T.: id. kiad. 46.

<sup>127</sup> ifj. Bartók, B.: id. kiad. 72.

Ebben az időszakban komponálta *Zongoraötösét* (BB 33), a zenekarra és zongorára írt *Scherzot* (BB 35), a nagyzenekari és kisézenekari *Szvitjeit*, melyben még Strauss szimfonikus hatását érezhetjük. Az 1905-1907 között írt *II. Szvit* (BB 40) negyedik tétel témáját már a népi fogantatású dúr pentaton dallamra építette.

A Strauss iránti rajongás néhány évig tartott csupán. Az autentikus népzene felfedezése és annak gyűjtése, új kompozíciós stílusok megismerése iránti vágya, Bartókot a zeneszerzőt, gyors fejlődésre ösztönözte. Új alkotói kifejezőmódjához 1907 után már hozzájárult Reger és Debussy zenéjének hatása is.

1905. augusztusában, Párizsban, részt vett a Rubinstein-zongoraversenyen, melyről csalódottan tért haza, ugyanis sem a zongoraművészek között, sem kompozíciójával, a *Zongorára írt Rapszódia*val (BB 36b) nem nyert díjat. (Tallián, 1981, 58).

Hosszabb európai koncertturné után, Bartók 1907-től a Zeneakadémián tanít, elfoglalva volt tanárának, a leköszönő Thomán István katedráját. Bartók azért fogadta el a tanári pozíciót, hogy a kiszámíthatatlan koncertezés mellett állandó keresethez jusson. A Zeneakadémia új épületének felavatási ünnepségein Bartók május 13-án Robert Volkmann *C-dúr zongoraversenyét* játszotta Kerner István vezényletével, két nap múlva pedig bemutatták *I. nagyzenekari szvitjének* három tételét (I, II, V.), ekkor szintén Kerner a dirigens.<sup>128</sup>

A tanítás és a zeneszerzés mellett 1904 nyara után a népdalgyűjtés, és a népdalok rendszerezése került munkásságának centrumába. Még az 1920-ban kapott berlini ajánlatok ellenére sem gondolkodik a letelepedésen, mert ahogy barátjának, Ioan Bușițiának is írja: „[...] amint jól tudja, a népdalok nehezen engednek engem nyugatra; hiába minden, kelet felé huznak [sic].”<sup>129</sup>

Bár sokszor hangoztatta, hogy nem szeret tanítani, (Székely, 1957, 33) a fiatal generáció fejlődését Bartók is szívén viselte. Ezt bizonyítja a pedagógiai céllal komponált sorozata zongorára: a *Gyermekeknek* (1908-1911) és a *Mikrokosmos* (1932-1939), illetve a *Negyvennégy duó* két hegedűre (1931), melyek napjainkban is jelentős helyet foglalnak el a hazai és nemzetközi zeneoktatásban.

A zeneszerzés tanítását intézményen belül Bartók sohasem vállalta, azonban szerencsésebb magántanítványjaival – Freund Etelka, Gruber Emma –, a zongoraoktatás mellett ezen a téren is foglalkozott, tudjuk meg 1902. november 25. és 1903. március 12-i leveleiből. Hogy hangszerelést miért nem tanított, Selden-Goth Gizella visszaemlékezéséből tudhatjuk meg, ugyanis ő kérte, hogy zeneszerzés mellett tanítsa hangszerelésre is. Bartóknak azonban csak ennyi volt a válasza: „Tudja, hogy mi a különbség a piccolo-fuvola és a nagybőgő között? Ha igen, akkor nincs mondanivalóm.

<sup>128</sup> Demény, J.: id. kiad. 1977, 138.

<sup>129</sup> Bartók Béla levelei, id. kiad. 1920. március 30.

Ha nem: akkor úgyis hiába minden.”<sup>130</sup> Egyetlen esetben tett csak kivételt, Gruber Emmát baráti viszonyuk miatt tanította hangszerelésre is. A volt Bartók-növendék, Székely Júlia tanulmányából<sup>131</sup> azonban – mindamellet, hogy alaposan megismerhetjük Bartókot, a tanárt és tanítási módszereit – fény derül arra, hogy az órái alatt többször is szó esett a zongoraművek lehetséges hangszereléséről, hangszercsoportokról, vagy Mozart, illetve más zeneszerzők zenekari műveinek hangszerelési megoldásairól.<sup>132</sup> Az ilyen jellegű problémák tisztázásával Bartók nemcsak megkönnyítette a zongoraművek értelmezését, de közvetett módon megosztotta a hangszerelés terén szerzett tapasztalatait is.

Több mint két és fél évtized után, 1934-ben a Tudományos Akadémia népzenei gyűjteményének gondozásával bízták meg, így ezután a hivatalos dokumentumok már nem regisztrálnak Bartók-tanítványt.

A Zeneakadémia nemcsak Bartók első fiataalkori „házi” és nyilvános koncertjeinek illetve első sikereinek a helyszíne volt, hanem a zongorista és zeneszerző kibontakozásának és a népzene kutató zongoratanár tevékenységének is. Az intézmény több Bartók mű magyarországi bemutatójának<sup>133</sup> és szerzői esteknek<sup>134</sup> adott otthont.

A Zeneakadémia helyszínéül szolgált Bartók utolsó hazai koncertjének is,<sup>135</sup> melyen feleségével együtt lépett fel, így foglalva keretbe Bartók magyarországi pályafutását, hisz annak idején az intézményen belül volt első nyilvános fellépése is.

## Könyvészet

*Bartók Béla levelei* (1976). Demény, J. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó.

*Bartók Béla családi levelei* (1981). ifj. Bartók, B. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó.

*Bartók Béla összegyűjtött írásai I* (1966). Szöllősy, A. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó.

*Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve 1899/1900 tanévről*, Moravcsik, G. (szerk.) Budapest: Athenaeum.

*Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve 1902/1903 tanévről*, Moravcsik, G. (szerk.) Budapest: Athenaeum.

ifj. Bartók, B. (1981). *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó.

ifj. Bartók, B. (1982). *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Bartók, P. (2004). *Apám*. Budapest: Zeneműkiadó.

Bónis, F. (1995). *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Püski.

<sup>130</sup> Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Püski, 1995, 36.

<sup>131</sup> Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Pécs: Dunántúli Magvető, 1957.

<sup>132</sup> Uo, 41.

<sup>133</sup> például az *I. hegedű-zongora szonáta* bemutatója 1922. december 20-án

<sup>134</sup> Többek között: 1921. január 7, 1923. február 27, 1934. január 3.

<sup>135</sup> 1940. október 8.

- Demény, J. (1977). *Bartók Béla és a Zeneakadémia*. In *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve* (pp.130-144). Ujfalussy, J. (szerk.), Budapest: Zeneműkiadó.
- Demény, J. (1954). *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*. In *Zenetudományi tanulmányok* II. (pp. 323-487). Szabolcsi, B. (szerk.), Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Dille, D. (1974). *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Selden-Goth, G. (1966). *Emlékeim Bartók Béláról*. In: *Magyar Zene*, 7 (2), 134-141.
- Székely, J. (1957). *Bartók tanár úr*. Pécs: Dunántúli Magvető.
- Tallián, T. (1981). *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat kiadó.
- Ujfalussy, J. (1974). *Bartók Breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vikárus, L. (2007). *Bartók és Kodály – egy barátság anatómiája*. In *Muzsika*, 50. évf, 12. szám, 7-14.
- Wilhelm, A. (2000). *Beszélgetések Bartókkal*. Budapest: Kijárat Kiadó.

## Kivonat

A Pozsonyban érettségizett Bartók 1899-ben ment Budapestre, hogy Dohnányi Ernő mintájára és javaslatára a Királyi Zeneakadémián tanuljon zongorát a Liszt-tanítvány, Thomán Istvántól. A zongora és zeneszerzés szakot párhuzamosan, 1899 és 1903 között végezte el.

Bartók Zeneakadémián töltött diákéveiről több tanulmányban is olvashatunk. Legfontosabbak Ifj. Bartók Béla monográfiái, Demény János, Ujfalussy József és Tallián Tibor munkái. Teljes képet azonban, csak a sajtóban megjelent kritikák révén, és Bartók levelezését figyelembe véve kaphatunk erről az időszakról.

Bartók 1907-ben a Zeneakadémia zongoratanáraként folytatja tevékenységét, az előadóművészet, zeneszerzés és az egyre nagyobb jelentőséget nyerő népzene kutatás mellett.

## Abstract

On Dohnányi's advice Bartók chose the Royal Academy of Music in Budapest for the next stage of his studies, and to learn piano from the former Liszt-student, István Thomán. He studied piano and composition simultaneously at the Academy between 1899 and 1903.

Details about Bartók's study years at Academy of Music can be found in several documents. The most important are the young Béla Bartók monographies, and works of János Demény, József Ujfalussy and Tibor Tallián. A complete picture about this period we can get only through press documents and Bartók's correspondence.

In 1907 Bartók became a piano teacher at the Academy of Music, besides performance, composition and ethnomusicology.

## Széljegyzetek egy kritikai életrajz margójára

### Notes on a Critical Biography

Kulcsszavak: Platthy Jenő, Bartók, magánélet, érdekességek

Keywords: Jenő Platty. Bartók, private life, curiosities

Az elmúlt évtizedek során napvilágot látott Bartók-biográfiák közül kitűnik egy angol nyelvű „kritikai életrajz”<sup>136</sup>, amely – fűlszövegének tájékoztatása szerint – a hasonló jellegű „korábbi munkákat elavulttá teszi”.<sup>137</sup> Az 1988-ban publikált kötet szerzője, a leginkább költőként, íróként és műfordítóként ismert, de figyelemreméltó zeneszerzőként is számon tartott Platthy Jenő ma már nem él, 82 évesen, 2002-ben hunyt el.

Platthy Jenő (Kiss József) 1920. augusztus 13-án született Dunapatajon. A budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem elvégzése után (1942) Kolozsvárra került, ahol 1944-ben szerzett doktori fokozatot a Ferenc József Tudományegyetemen. Mégis, nevét itthon kevésbé ismerik. Ennek legfőbb oka az, hogy 1956-ban Nyugatra emigrált, egy ideig Japánban és más távolkeleti országokban élt, végül az Egyesült Államokban telepedett le végleg, ahol több egyetemen is tanított, majd a Nemzetközi Költői Szövetségek Egyesületének Igazgatója lett. Angolul írt verseket, műfordításokat, tudományos könyveket, számos díjban és tudományos kitüntetésben részesült.

Bartók Béla köztudottan zárkózott volt. Ezért is bír különös jelentőséggel egy olyan részletgazdag, a zeneszerző magánéletét is bemutató életrajz, amely előfeltétele lehet az életmű minél teljesebb megértésének. Hiszen Platthy Jenő zenetörténeti megközelítését talán az a bartóki gondolat illusztrálja leginkább, amelyet az ifjú komponista 1909. február 4-én, a Nyitra vármegyei Zobordarázson végzett népdalgyűjtés alkalmával egy Ziegler Mártának és Herminának írott terjedelmes levelében fogalmazott meg: „Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet a külvilágból magunkba szedett impressziók – az ’élmény’-ek hatása alatt nyilvánul meg... Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit.”<sup>138</sup>

<sup>136</sup> Platthy, J.: *Bartók. A Critical Biography*. Federation of International Poetry Associations of UNESCO, 1988.

<sup>137</sup> ‘This scholarly work [...] makes all previous biographies of Bartók obsolete.’

<sup>138</sup> Vö. Ifj. Bartók, B.: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó, 2006, 105.

A kötet eszerint két részből áll: az elsőben (mintegy 120 oldalon keresztül) Bartók életével, a második, némileg rövidebb részben műveivel ismerkedhetünk. Figyelemre méltó, hogy a bartóki életmű gerincét alkotó, jelentős alkotásokon túl (a három színpadi műve, *Cantata profana*, *Zongoraötös*, *Első hegedűverseny*, *Táncszvit*, a két hegedű–zongora szonáta, *Szólószonáta*, *Mikrokozmosz*, *Kontrasztok*, a 27 egyzenés mű, *Zene*, *Kétzongorás szonáta*, *Concerto*, a hat vonósnégyes stb.), a szerző – a kisebbik Bartók-fiúra, Péterre hivatkozva – említést tesz két, elvesztésként számon tartott Bartók-műről is, amelyek 1945-ben, közvetlenül a zeneszerző halála előtt keletkeztek. Ezek címei: *Panasz idegenben*, valamint *Sötét mezőn... feketeszín szekér megyen*.

Ezúttal álljunk meg egy pillanatra a kötet első részének egyik fejezeténél, melynek címe lakonikusan mindössze ennyi: *The Nudist* – vagyis *A meztelenkedő*. Ebben a fejezetben, az első világháború előtti éveket, vagyis Bartók ifjúkorát felelevenítve, Platthy egy Kodály-levélből idéz, melynek címzettje a Svájcban tartózkodó Bartók Béla, és amelynek lényege, hogy minél több időt kell szánni napfürdőzésre, valamint az, hogy gondoskodni kell a meztelenség szó otthon terjesztéséről (egyébként az említett Kodály-levél keletkezése 1908. július 26., Drezda). Örömmel nyugtázhathatjuk, hogy a kodályi intés megfogant: Bartók, ha tehette, gyakran kirándult a Kodály-házaspárral együtt, és – amint az Balázs Béla *Naplójából* is kiderül – 1911 augusztusának második felében, a *Kékszakállú* befejezését követően, két hétig sátoroztak négyesben egy Waidberg környéki erdő közepén, miközben tornagyakorlatokat végeztek és labdajátékokat játszottak.<sup>139</sup>

Engedjenek meg egy is kitérőt. Az alábbi incidensről Torday Ottó színművész, későbbi színházigazgató tudósít. Abban az időszakban, amidőn Bartókék Rákoskeresztúron laktak, nyilvános botrány okozásának vádja érte a zeneszerzőt. Egy nyári hajnalon, úgy négy óra tájt, mint korábban többször is, Bartók anyaszült meztelen mászott fel a cseresznyefára komponálni. Az úton alatta mentek el a Budapestre siető, korán kelő hivatalnokok. Közülük egyvalaki feljelentést tett a rendőrségen szemérmesértés miatt. Torday megjegyzi, hogy az incidenst követően elrendelték, hogy Bartók vágassa ki a házhoz tartozó nagy fasort. A gond ott kezdődött, hogy a rákoskeresztúri ház nem volt a sajátjuk, csupáncsak bérelték azt, ezért, amikor mégiscsak gyakorlatba ültették a vandál cselekedetet, Bartók ennyit mondott: „... a napsütés nem hatolt át a lombokon”.

Mindezek után természetesnek tűnik, ha Platthy Jenő Bartók-életrajzának valamennyi fejezetében újszerű szemléletmóddal (és kevésbé ismert adatokkal) találjuk szembe magunkat. Álljon itt, búcsúzóul, a Bartókhoz hasonlóan Nyugatra szakad, de sűrűn hazagondoló Platthy néhány sora (a költeményt Chopin *Desz-dúr prelűdjé* ihlette):

---

<sup>139</sup> Vö. Balázs, B.: *Napló (I. kötet)*. Tények és tanúk sorozat, Budapest: Magvető, 1982, 509-512.

## ***Máramarosi havasok***

*(Prelude, des dur – Chopin)*

Már jönnek a csöndes őszi esték,  
rozsdás hegyek közt lenyugvó napok.  
És már hozzák arcod ifjú árnyát, tessék,  
a messzi, máramarosi havasok.

Mindezt gondolatban. Mert jaj, én már  
öreg vagyok hallani, mit csacsog  
rólad a patak és hogy mit beszél a nyár  
s a messzi, máramarosi havasok.

Rahó elnyúlt képe lent a völgyben  
s az erdővilág, eltűnő sasok,  
meddig idéznek még s még meddig az esőben  
fürdő kék máramarosi havasok.





ISBN: 978-973-595-990-6